36 LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

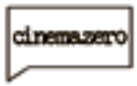
PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL

30 SETTEMBRE - 7 OTTOBRE 2017

CATALOGO

CATALOGUE

Pordenone 30 settembre - 7 ottobre 2017
36ª edizione realizzata con



Enti promotori

Con il sostegno di

ASSOCIAZIONE CULTURALE "LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO"

Soci fondatori
Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De Giusti, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario Quargnolo†, Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente
Livio Jacob

Direttore emerito
David Robinson

Direttore
Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:
Argentina: Fernando Citara (Archivo General de la Nación, Buenos Aires).

Australia: Sally Jackson, Meg Labrum, Gayle Lake, Caitlyn Leon (National Film and Sound Archive, Canberra).

Belgio: Regina De Martelaere, Bruno Mestdagh, Arianna Turci (Cinémathèque royale de Belgique/ Koninklijk Belgisch Filmarchief); Leen Engelen (KU Leuven); Daniël Biltereyst (Universiteit Gent).

Canada: Laura Horak (Carleton University).

Danimarca: Thomas Christensen (Det Danske Filminstitut); Morten Egholm, Casper Tybjerg (Københavns Universitet).

Finlandia: Antti Alanen, Tommi Partanen (KAVI, Helsinki).

Francia: Émilie Cauquy, Wafa Ghermani, Laurent Mannoni, Céline Ruivo (Cinémathèque française); Cristina Martin (Les Documents Cinématographiques); Véronique Goloubinoff, Katerina Panayota Kampoli, Julie le Gonidec, Elise Tokuoka (ECPAD); Florence Paulin (Éclair Group, Laboratoire Neyrac Films); Sylvain Chapelle (Fédération Compagnonnique, Paris); Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Agnès Bertola, Corine Faugeron, Mélanie Herick, Pierre Philippe (Gaumont Pathé Archives); Serge Bromberg (Lobster Films); Christophe Goutard (Musée de l'Air et de l'Espace, Le Bourget); Christine Di Pasquale (Palais du Roure, Avignon); Laurent Bourcier (Société des Compagnons Boulangers, Pâtissiers Restés Fidèles au Devoir, Paris); Lenny Borger, Claire Sarti, Giovanni Sarti, Françoise Tétart-Vittu.

Germania: Hans-Michael Bock (CineGraph, Hamburg); Martin Koerber (Deutsche Kinemathek, Berlin); Anke Mebold (Deutsches Filminstitut – DIF); Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Stefan Drößler (Filmmuseum München); Oliver Hanley (Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf); Anke Wilkening (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung); Anna Leippe, Reiner Ziegler (Landesfilmsammlung Baden-Württemberg).

Giappone: Masaki Daibo, Yoshiro Irie, Akira Tochigi (National Film Center, Tokyo); Alexander Jacoby, Johan Nordström

Italia: Luigi Calabrese (Associazione La Bottega delle Idee, Taranto); Carmen Accaputo (Cineteca di Bologna); Luisa Comencini, Roberto Della Torre, Matteo Pavesi, Marcello Seregni (Fondazione Cineteca Italiana, Milano); Laura Argento, Daniela Currò, Franca Farina, Felice Laudadio, Irela Núñez Del Pozo, Maria Assunta Pimpinelli (Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma); Maria Ida Biggi, Marianna Zannoni (Fondazione Giorgio Cini, Venezia); Immagine Ritrovata, Bologna; Stella Dagna, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Luca Mazzei (Università di Roma "Tor Vergata"); Frank Dabell, Sergio M. Grmek Germani, Gabriele Natali, Federico Striuli.

Norvegia: Tina Anckarman, Bent Kvalvik (Nasjonalbiblioteket)

Olanda: Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt, Ilse van der Spoel (EYE Filmmuseum); Gerard de Hahn, Juan Vrijs, Erik Vrolijk (Haghefilm Digitaal).

Polonia: Karolina Brzozowska, Katarzyna Mikstal, Anna Sienkiewicz-Rogowska, Katarzyna Wajda, Elżbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa).

Regno Unito: Bryony Dixon, Hannah Prouse (British Film Institute/BFI National Archive); Chris Morton (Pitt Rivers Museum, University of Oxford); Neil Carrier, Zoe Cormack (University of Oxford); Kevin Brownlow, Sophie Djian, Patrick Stanbury (Photoplay Productions); Malcolm Billingsley, Geoff Brown, Louise Plaschkes, Michael Robertson.

Repubblica Ceca: Michal Bregant (Národní filmový archiv).

Russia: Peter Bagrov (Gosfilmofond of Russia); Irina Mikhailovna Ivanova, Natalia Aleksandrovna Kalantarova, Elena Kolikov, Rimma Maksimovna Moiseeva (RGAKFD, Krasnogorsk).

Spagna: Mercedes de la Fuente (Filmoteca Española, Madrid).

Stati Uniti: Randy Haberkamp, May Haduong, Josef Lindner, Michael Pogorzelski (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Academy Film Archive); Jeanie Braun, Matt Severson,

Faye Thompson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library); Marc Wanamaker (Bison Archives); Bruce Hershenson (emovieposter.com); Antonia Guerrero (FrankLloydFilms.com); Daniel Bish, Anthony L'Abbate, Gordon Nelson (George Eastman Museum, Rochester); Michael Aus (Guinan Family Archives); Mike Mashon, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Thomas Gladysz (Louise Brooks Society); Dennis Doros, Amy Heller (Milestone Films); Dave Kehr, James Layton, Rajendra Roy, Ashley Swinnerton, Katie Trainor (The Museum of Modern Art); Jeremy Park, Aaron Rogers, Janice Simpson, Cassandra Wiltshire (NBCUniversal); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Jere Gulden, Patrick Loughney (Packard Humanities Institute); Charlotte Johnson, Andrea Kalas, Emily Taliaferro (Paramount Pictures); Howard Mandelbaum (Photofest); Rob Byrne, Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Sam Lane (Selznick School of Film Preservation); Kate Igoe (National Air and Space Museum, Smithsonian Institution); Heidi Stover (Smithsonian Institution Archives); Steven K. Hill, Jan-Christopher Horak, Scott MacQueen, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Anton Kaes (University of California, Berkeley); Richard Abel (University of Michigan, Ann Arbor); Maggie Hennefeld (University of Minnesota, College of Liberal Arts); Clara Auclair (University of Rochester); Charles Maland (University of Tennessee, Knoxville); Leslie Midkiff DeBauche (University of Wisconsin, Stevens Point); Justin Chang, Lameese Chang, Daria Khitrova, Russell Merritt, Kimberly Pucci, David Stenn, Yuri Tsivian, Jordan R. Young, Stephanie Zacharek.

Svezia: Krister Collin, Magnus Rosborn, Jon Wengström (Svenska Filminstitutet); Ann Nehlin (Stockholms universitet).

Svizzera: Valentine Robert (Université de Lausanne); Mariann Lewinsky Sträuli.

Ucraina: Ivanna Khitsinska, Ivan Kozlenko, Oleksandr Prokopenko (Oleksandr Dovzhenko National Film Centre).

Ungheria: Oksana Sarkisova (Central European University).

Hanno prestato i film:

Academy Film Archive, Los Angeles
Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy
BFI National Archive, London
Cinémathèque française, Paris
Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk Belgisch Filmarchief, Brussels
Cinémathèque suisse, Lausanne
Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca di Bologna
Cineteca Italiana, Milano
Danske Filminstitut, København
Les Documents Cinématographiques, Paris
ECPAD (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense), Paris
EYE Filmmuseum, Amsterdam
Filmmuseum München
Filmoteca de Catalunya – ICEC, Barcelona
Filmoteca de Zaragoza
Filmoteca Española, Madrid
Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, San Sebastián
Filmoteka Narodowa, Warszawa
Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma
Fondazione Opera Campana dei Caduti, Rovereto
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Gosfilmofond of Russia, Moscow
Jugoslovenska Kinoteca, Beograd
KAVI – Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti/ National Audiovisual Institute, Helsinki
Landesfilmsammlung Baden-Württemberg
Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA
Lobster Films, Paris
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Museum of Modern Art, New York
Národni filmový archiv, Praha
Nasjonalbiblioteket, Oslo / Mo i Rana
National Film and Sound Archive, Canberra
National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo
NBC Universal, Universal City, CA
Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv
Photoplay Productions, London
RGAKFD (Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv kinofotodokumentov / Russian State Documentary Film and Photo Archive), Krasnogorsk
San Francisco Silent Film Festival
Svenska Filminstitutet, Stockholm
Alicia Svigals, New York City

I musicisti delle Giornate

Elizabeth-Jane Baldry, Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Antonio Coppola, Carl Davis, Mark Fitz-Gerald, Stephen Horne, Marilyn Lerner, Ian Mistrorigo, Cristina Nadal, Maud Nelissen, José Maria Serralde Ruiz, David Shemancik, Donald Sosin, Alicia Svigals, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Romano Todesco, Daan van den Hurk

Orchestra San Marco, Pordenone
Anton Baibakov Collective, Ucraina
Zerorchestra, Pordenone
Accademia d'Archi Arrigoni, San Vito al Tagliamento (PN)

e con l'amichevole partecipazione delle orchestre degli Istituti Comprensivi di Pordenone Centro (Scuola "Centro Storico") e Rorai-Cappuccini di Pordenone (Scuola "P.P. Pasolini")

Pordenone Masterclasses

Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney
Partecipanti: Bryson Kemp, Richard Siedhoff

Jonathan Dennis Lecture

Russell Merritt

Selznick School/Giornate Fellowship

Sam Lane

Collegium

Paolo Tosini

Sigla animata

Richard Williams

Anteprima

Elisabetta Di Sopra

Coordinamento organizzativo
Federica Dini

Produzione e comunicazione
Max Mestroni

Ufficio Stampa
Giuliana Puppin
con la collaborazione di Moira Cussigh, Caterina Vidon e Sara Cozzarin

Ricerca e movimento film
Elena Beltrami

Responsabile proiezioni
Roberto Zago

Servizi digitalizzazione / elaborazione DCP
Archivio Cinema del FVG / La Cineteca del Friuli

Informazioni, Accrediti
Eleonora Frasca Rizzi, Suomi Sponton

Donors
Stefano Pagani

Assistenza informatica
Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata
Giulio Calderini & Carmen Marchese

Realizzazione allestimenti
GraficStyle srl

Redazione catalogo
Catherine A. Surowiec
Impaginazione: Gianluca Pisacane
con la collaborazione di Michele Federico

Stampa
Tipografia Menini, Spilimbergo

Social media e sito web
Claimax

Operatori
Riccardo Burei, Max Burello, Alessandro Micoli, Marco Zago

Assistenza in sala e in cabina
Catia Da Pieve
con Stefano Cereser, Floriano Cervelli

Cassa Teatro Verdi
Rossella Mestroni
con Alessio Marrocco

FilmFair
Francesco Colussi, Alessia Polese

Contabilità
Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Sottotitoli elettronici
Underlight (Evelyn Dewald Caporali) e Edward Carl Catalini
con la collaborazione di
Richard Abel, Vittorio Benedetti, Nico De Klerk, Larissa Paesani, Vladislav Shabalin, Tanya Sternad, Ilse van der Spoel

Servizi fotografici
Paolo Jacob
con Elena Tubaro, Valerio Greco

Riprese video
Pasqualino Suppa

Collaboratori operativi
Riccarda Amigoni, Sergio Ammirati, Andrea Calderan, Greta Cinalli, Paolo Piuzzi, Silvio Toso

Volontari
Giulio Baistrocchi, Gianluca Campardo, Luca Canazza, Monica Cicerali, Francesca David, Roberta Dolci, Arturo Fabbro, Gloria Favret, Giovanni La Spada, Sara Levatino, Riccardo Lo Re, Giorgia Magris, Marcello Maranzan, Giorgia Martile, Anna Mazzi, Stefano Meriggi, Andrea Miniutti, Nelly Moretti, Silvia Scian, Kristina Shvet, Alice Tommasini, Vittorio Venerus, Francesca Vendrame, Maria Olivia Zamarian
e tutti i ragazzi del liceo scientifico M. Grigoletti (progetto alternanza Scuola Lavoro).

Agenzia viaggi
Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Servizio Import-Export
Sandro Blarasin/Doganaconsulting snc, Pordenone

Ringraziamo per la cortese disponibilità:
Barry Anthony, Sabrina Baracetti, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Maria Luisa Bonacini, Richard Brown, Diego Cal, Michele Canosa, Teodoro Cidonio, Renato Cinelli, Riccardo Costantini, Ilaria Cozzutti, Donald Crafton, Roberta De Giorgi, Patrizio De Mattio, Alessandro De Zan, Giancarlo Dini, Leen Engelen, Edi Fadelli, Luciano Fantuz, Bruno Ferraro, Narciso Gaspardo, Annalisa Greco, Gianluca Guzzo, Richard Koszarski, Bregt Lameris, Mattia Lento, Flavia Leonarduzzi, Giovanni Lessio, John Libbey, Simone Londero, Denis Lotti, Simona Maggiorelli, Giuseppina Manin, Ivan Marin, Paolo Mereghetti, Enzo Milanese, Maurizio Minello, Chiara Mio, Alessandra Montini, Giuseppe Morandini, Marco Moressa, Elena Mosconi, Charles Musser, Luigi Paini, Giacomo Panarello, Giovanni Pavan, Cristina Penso, Raimondo Pernice, David Pierce, Maurizio Poles, Nicoletta Pozzi, Luisa Raoss, Isabella Reale, Fabrizio Rigo, Alice Rispoli, Cristina Sain, Marika Saccomani, Paola Salvadori, Giovanna Santin, Carlo Spagnol, Silvia Tarquini, Stefano Tessadori, Isak Thorsen, Fulvio Toffoli, Stefania Turco, Elisa Uffreduzzi, Chiara Valenti Omero, Paolo Venier, Alessandro Vicentini Orgnani, Martina Zanin, Michela Zin, Giorgio Ziraldo.

Hanno reso questa edizione ancora più bella ed ospitale: Azienda agricola Borgo delle Rose, San Quirino; Azienda agricola Vicentini Orgnani, Valeriano; Cantine e Vigneti I magredi / Ca' Ronesca, Domanins; Claimax; Movie Travel; Pitars, vigneti di famiglia in Friuli, San Martino al Tagliamento; Vigna Belvedere, Pasiano di Pordenone; Gianni (Hotel Due Leoni); Sandra (Hotel Minerva); Luciano (Hotel Montereale); Mariagrazia, Alessia, Angela, Laura (Hotel Moderno); Valentina, Martina, Elisa, Giulia, Marica, Davide (Park Hotel); Cecilia (Residence Italia); Roberto, Paolo, Monica (Hotel Santin).

Hanno messo a disposizione la propria casa e siamo loro riconoscenti: Laura Brusadin, Carlo e Giuliana Dal Mas, Adriana De Rossi, Mariateresa Del Ben, Steve Kovarik, Maria Chiara Lattuga, Marianne Muntendam, Adriana Pagnucco, Tullio Pin, Serena Privitera, Lara Rover, Marina Stroili, Giulio Cesare Testa, Daniela Tommasi, Graziella Zanon.

Grazie inoltre a: Laura Bortolossi, Carlo Bosi, Paola Bristot, Bruno Cadamuro, Deborah Calcinoni, Marco Carillo, Patrizia Carniello, Lucilla Ceciliot, Paola Chiaradia, Orsola Chiaradia, Elvia Comuzzi, Nilla Covre, Stefania Cozzi, Ernesta Cuniglio, Marilena Dall'Anese, Silvia De Anna, Marisa Del Piero, Luciana Fasoli, Mercedes Fassetta, Silvano Feletto, Alessandra Gabelli, Laura Galluzzo, Valentina Gasparet, Anna Gemona, Laura Guerra, Marirosa Lelleri, Maria Pia Marchi Luchini, Marzia Marcuzzo, Stefania Marinai, Enrico Maria Mason, Donatella Mazzucato, Irena ed Antonio Melan, Maria Pia Michielin, Alessandra Montini, Antonella Pegolo, Lucia Peressin, Francesca Perocco, Giulia Pigna, Lucia Raccanelli, Stella Ragogna Biscontin, Sara Reale, Deborah Reginato, Ilaria Rosafio, Vanna Rossetti, Edyta Ryba, Anna Sartor, Cinzia Spinato, Gianna Stellino, Sandra Turchet, Rita Val, Laura Vendramin, Carla Vicenzot, Marta Zanette, Alessandra Zeni.

SOSTENITORI / *DONORS 2016*

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo
Richard Abel
Antti Alanen
Mark Lynn Anderson
Ivan Andreoli
David Atfield
Paola Autera
Robert Bader
Charles Barr
Alan Bayersdorfer
Yulia Belova
Dana Benelli
Janet Bergstrom
Joanne Bernardi
Silvana Bertin
Giorgio Bertone
Didier Bertrand
Verena Besso
Malcolm Billingsley
Vincent Bohlinger
Cobi Bordewijk
Geoffrey Brown
Kevin Brownlow
Ugo Brusaporco
Elisabeth Bulger
Elaine Burrows
Attilio Buttignol
Christine Byrne
Robert Byrne
Lynn Cadwallader
Rosa Cardona
Pierre Carrel
André Chevailler
Alessandro Chizzoni-Rosenberg
Ian Christie
Claudio Cinus
Charlie Cockey
Eric Cohen
Tsivia Cohen
Carolyn Condon Jacobs
Roland Cosandey
Donald Crafton
Sally Cruikshank
Leandro Da Silva Oleksiuk
Jon Davison
Helen Day-Mayer
Aurelio De Losreyes
Leslie Debauche
Giancarlo Dini
Stefan Drössler
Claire Dupré La Tour
Alessandro Faccioli
Pier Francesco Falomo
Massimo Ferrari
Tony Fletcher
Barbara Flueckiger
David Flynn
Roberto Fonzo
Mark Fuller
André Gaudreault
Renee George
Martin Girod
Kari Glödstaf
Leonhard Gmür
Tracey Goessel
Winfried Günther
Vera Gyürey
Marco Hassmann
Erik Hedling
Lokkeheiss
Maggie Hennefeld
Laura Horak
Gabriel Hughes
Betty Hum
June Hwang
Gunnar Iversen
Michael Jurich
Tony Kaes
John Kasmin
Frank Kessler
Hiroko Kido
Martin Koerber
Hiroshi Komatsu
Richard Koszarski
Jurgen Kubler
Pedro Lã
Meg Labrum
Mark Langer
Massimo Lastrucci
Pamela Lauesen
Peter Lehman
Knut Lickert
Martin Loiperdinger
Patrick Loughney
Kim Lucas
William Luhr
Roger Macy
Timo Malmi
Paul Marygold
Mike Mashon
Robert Mastrangelo
David Mayer
Paul Mcewan
Anke Mebold
Karen Merritt
Russell Merritt
Richard Meyer
Laura Minici Zotti
Anca Mitran
Lucilla Moro
Charles Musser
Alisa Nasrtdinova
Hugh Neely
Anne Nesbet
Richard Newman
Philippe Ney
Jakob Isak Nielsen
Trevor Norkett
Carol O'Sullivan
John Oliver
Anna Olivetti
Luigi Paini
Sergio Papini
Luigi Pasquali
Beate Pempeit
Fernando Peña
Daniele Pendalo
Ernesto Perez
Graham Petrie
David Pierce
Maria Angela Pizzutel
Paola Pizzutel
Giorgio Placereani
Eric Rebillard
Bujor Ion Ripeanu
Peter Rist
Brian Robinson
Vittorio Romano
Magnus Rosborn
Margaret Ross
Ulrich Ruedel
Anna Luisa Ruossgirod
Tommy Sahlen
Francesco Saija
Stephanie Salmon
Cristina Salviato
Mark Sandberg
Tamara Sandrin
Richard Scheckman
Heide Schlüpmann
Bodo Schoenfelder
Raymond Scholer
Craig Schreiber
C. Paul Sellors
Jaakko Seppälä
Thorsten Sessler
Maria Luisa Sogaro
Ove Solum
Bjorn Sorenssen
Paul Spehr
Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
Albert Steg
David Stenn
John Stone
Doris Magdalena Talpay
Stefanie Tieste
Stewart Tryster
Casper Tybjerg
Massimo Valente
Anna Van Beusekom
Amranvance
Wilma Vecchietti
Flavio Vergerio
Isabella Vitale
Cynthia Walk
Michael Walker
Marc Wanamaker
Lenore Weissberg
Joel Westerdale
Marie White
Benjamin Wilson
Keith Withall
Antonello Zanda
Alessandro Zaniolo
Alfredo Zaniolo
Petr Zejda
Holger Ziegler

Ramon Novarro in *The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927 (The Museum of Modern Art, NY)

SOMMARIO *CONTENTS*

9 Presentazione / *Introduction*

13 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

14 The Jonathan Dennis Memorial Lecture

15 Collegium 2017

16 The 2017 Pordenone Masterclasses

19 Eventi speciali / *Special Events*
- The Butcher Boy
- The Crowd
- A colpi di note / *Striking a New Note*
- Le Rosier miraculeux
- The Student Prince in Old Heidelberg

39 Cinema scandinavo / *Scandinavian Cinema*

61 Nasty Women

81 Cineteca Italiana 70

95 Film di viaggio sovietici / *Soviet Travelogues*

105 Giappone / *Japan:* Saundo-ban

111 Pola Negri

121 Luca Comerio

129 La Grande Guerra / *The Great War*

149 Origini del western / *Beginnings of the Western*

167 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- Aelita
- The Crowd
- Dawn
- L'emigrante
- Fauno
- Fièvre
- A Fool There Was
- Ménilmontant

187 Cinema delle origini / *Early Cinema*
- Tableaux Vivants
- Cinema vittoriano / *Victorian Cinema*

195 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt; La Femme rêvée; Fiore selvaggio; Der Gang in die Nacht; Der Golem; Nebuvalyi pokhid; Now We're in the Air; The Reckless Age; 3 Days to Live; Viaggio in Caucaso e Persia; The World and the Woman; Antologia filmati neuropatologici; Il pericolo rosso / *The Red Peril;* Silent Africa in Norway; Voli e moda / *Flights and Fashion;* Desmet Collection; The Haghefilm Digitaal-Selznick School Fellowship

248 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*

249 Indice dei titoli / *Film Title Index*

Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

Richard Abel
Antti Alanen
Tina Anckarman
Clara Auclair
Peter Bagrov
Daniël Biltereyst
Lenny Borger
Neil Brand
Serge Bromberg
Kevin Brownlow
Caroline M. Buck
Philip C. Carli
Paolo Cherchi Usai
Luisa Comencini
Stella Dagna
Carl Davis
Leslie Midkiff DeBauche
Bryony Dixon
Stefan Droessler
Morten Egholm
Leen Engelen
Sergio M. Grmek Germani
Wafa Ghermani
Claudia Gianetto
Antonia Guerrero
Maggie Hennefeld
Laura Horak
Alexander Jacoby
Anton Kaes
Ivan Kozlenko
Bent Kvalvik
Samuel Lane
Samantha Leroy
Charles Maland
Steve Massa
Russell Merritt
Bruno Mestdagh
Carlo Montanaro
Ann Nehlin
Johan Nordström
Pierre Philippe
Maria Assunta Pimpinelli
Kimberly Pucci
Valentine Robert
David Robinson
Elif Rongen-Kaynakçi
Magnus Rosborn
Oksana Sarkisova
Janice Simpson
Alicia Svigals
Françoise Tétart-Vittu
Gabriel Thibaudeau
Casper Tybjerg
Katarzyna Wajda
Marc Wanamaker
Jay Weissberg
Jordan R. Young

Redazione / *Edited by*
Catherine A. Surowiec

Traduzioni / *Translations by*
Mark Brady, Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Oliver Hanley, Gabriele Natali, Piera Patat, Giuliana Puppin, David Robinson, Catherine A. Surowiec, Tommaso Tocci, Jay Weissberg; Key Congressi, Trieste.

Copertina/*Cover:* Louise Brooks in *Now We're in the Air*, US 1927. Elaborazione grafica di una foto di scena/*From a production still.* (Louise Brooks Society, Carmichael, CA)
Sommario/*Contents:* Lars Hanson in *Captain Salvation,* US 1927. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

© Giornate del Cinema Muto
Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.
No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).

36 LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

PRESENTAZIONE / *INTRODUCTION*

Noterete subito che il poster di quest'anno si discosta molto dalla posa allegra di Douglas Fairbanks che ha accompagnato la scorsa edizione. La foto, opera della grande Ruth Harriet Louise, ritrae – sullo sfondo di un mare argentato e di nuvole sparse trafitte dalla luce – il profilo in ombra di Lars Hanson nei panni del protagonista del film *Captain Salvation*. L'effetto è contemplativo, forse perfino inquietante, e cattura lo zeitgeist di oggi ancor meglio di quello del 1927, anno in cui la foto fu scattata. Per varie ragioni, abbiamo dovuto rinunciare al film cui il poster fa riferimento, ma contiamo di presentarlo senz'altro il prossimo anno. Anche se può sembrare strano promuovere il festival con un film non programmato, avremo comunque Lars Hanson nella sezione scandinava (*Synnöve Solbakken*), e la bellezza dell'immagine basta a se stessa.

Lungi da me insinuare che il programma di quest'anno sia contrassegnato dalla malinconia, benché la rassegna sugli "effetti della guerra" sia lì a ricordarci quanto poco abbiamo imparato dal passato. In ogni caso, la 36ª edizione delle Giornate vanta un'ampia e vivace selezione di commedie, dalle signore sboccate raccolte in "Nasty Women" fino allo humor brillante di *The Reckless Age* (Riscoperte e restauri) e alla sottile ironia di *Seven Footprints to Satan* (Cineteca Italiana 70). La denominazione "Nasty Women" non suonerà nuova per chiunque abbia prestato attenzione alle marce delle donne del gennaio scorso, dopo la cerimonia di insediamento di Donald Trump: si stima che due milioni di persone di oltre sessanta paesi siano scese in piazza per protestare contro la misoginia spaccona dell'attuale presidente degli Stati Uniti. Da quando Trump ha etichettato Hillary Clinton come "nasty woman", l'espressione è diventata un termine onorifico per qualunque donna che non ha paura di lottare per la parità di genere e per la libertà di decidere del proprio corpo. In omaggio alla lotta per l'uguaglianza, presentiamo quest'anno un programma in cinque parti incentrato sulla sfrontatezza di donne che rifiutano di stare al loro posto. Che sia la subdola e giovane demone Léontine in una serie di cortometraggi, o la valorosa cowgirl Texas Guinan di *The Night Rider*, o ancora la scaltra donna d'affari Blanche Sweet di *The Deadlier Sex*, queste signore non appartengono a nessuno e non si fanno troppi problemi a prendere ciò che vogliono.

Non è la prima volta che le Giornate guardano alla Scandinavia, ma questa volta ci concentreremo sui registi dell'"età dell'oro" che hanno tratto ispirazione dai capolavori di atmosfera e psicologia a firma di Victor Sjöström e Mauritz Stiller. Sjöström sarà coinvolto direttamente grazie a una rara proiezione del suo dramma rinascimentale *Vem dömer?*, e anche Carl Theodor Dreyer fa parte del gruppo con *Glomdalsbruden*,

You'll notice this edition's poster is a world away from the exuberance of Douglas Fairbanks last year. The image, shot by the great Ruth Harriet Louise, shows Lars Hanson in shadowy profile staring out against a silvered sea surmounted by unsettled clouds shot through with sunlight. It is contemplative, perhaps even slightly disquieting, and captures the zeitgeist *of today even more than in 1927, when it was shot. For a variety of reasons, at the last minute we were unable to secure the film itself,* Captain Salvation*, although we plan on screening it next year. While it may seem odd to have a poster without the film attached, we still have Lars Hanson in the Scandinavian section (*Synnöve Solbakken*), and the image's beauty stands alone.*

I don't mean to imply that this year's mood is marked by melancholy, though the "Effects of War" program is a sobering reminder of how little we've learned from the past. If anything, the Giornate's 36th edition is notable for a high-spirited selection of comedies ranging from the raucous ladies of "Nasty Women" to the wit of The Reckless Age *(Rediscoveries & Restorations [R&R]) and the tongue-in-cheek humor of* Seven Footprints to Satan *(Cineteca Italiana 70). The section name "Nasty Women" should be familiar to everyone who paid attention to the women's marches last January following Donald Trump's inauguration, which brought an estimated 2 million people from over 60 countries onto the streets protesting the boastful misogyny of the U.S. President. Ever since Trump branded Hillary Clinton a "nasty woman," the term has been reclaimed as a badge of honor, denoting a woman unafraid to fight for gender parity and the right to make their own decisions about their bodies. In tribute to this demand for equality, we're presenting a five-section program of unabashed women who delight in mischief. Whether dastardly young demon Léontine in a series of shorts, straight-shooting cowgirl Texas Guinan in* The Night Rider*, or savvy businesswoman Blanche Sweet in* The Deadlier Sex*, these dames are nobody's plaything, and when they want something, they'll make no dainty apologies to get it.*

Scandinavia is a focus, not for the first time at the Giornate, but this year we're looking at directors of the Golden Age influenced by the atmospheric psychological masterpieces of Victor Sjöström and Mauritz Stiller rather than the usual canonical works. Sjöström is represented directly, with the rarely seen Renaissance-set drama Vem dömer?*, and Carl Theodor Dreyer's life-affirming*

autentico inno alla vita. Ma quanti conoscono lo splendido *Thora van Deken* di John W. Brunius, o il suggestivo *Morænen* di A.W. Sandberg?
L'esotico è un tema che attraversa l'intero festival, grazie anche all'"Africa muta in Norvegia" e ai "Film di viaggio sovietici". Questi ultimi ci proiettano verso i confini più remoti del vasto impero sovietico per poi superarli: dalle vette dell'Asia centrale in *Pamir. Krisha Mira* alla bellezza dei panorami della Crimea in *Kara-Dag*. Il Caucaso è poi visto attraverso occhi italiani nel rarissimo e appena restaurato *Viaggio in Caucaso* e *Persia* del 1910 (Riscoperte e restauri). Più a sud ci porta l'"Africa muta" preservata in Norvegia che ci propone affascinanti pellicole di carattere principalmente etnografico realizzate da cameramen europei nell'Africa orientale. Mi fa molto piacere che la curatrice e archivista norvegese Tina Anckarman abbia potuto contare sull'aiuto di un antropologo britannico, il dottor Neil Carrier, per identificare luoghi e tribù – troppo spesso infatti questo tipo di sinergie interdisciplinari viene trascurato. Nello stile del cinema delle origini, che era in grado di abbracciare i territori più lontani, elevando la distanza a feticcio mentre contribuiva a rendere il mondo sempre più piccolo, abbiamo inserito nel programma diversi film sui Poli, dall'incredibile lavoro di imbibizione e viraggio fatto su *Captain F. E. Kleinschmidt's Arctic Hunt* (Riscoperte e restauri) per arrivare all'emozionante "impresa tra i ghiacci" delle Svalbard, *Podvig vo l'dakh* (Film di viaggio sovietici).
Ammetto di essermi un po' maliziosamente divertito con la Russia quest'anno, e non solo grazie ai film di viaggio. Per commemorare il centenario dei "dieci giorni che sconvolsero il mondo" abbiamo messo a confronto due pellicole drammatiche del 1919, entrambe opere anti-bolsceviche realizzate negli Stati Uniti. La prima è The *Right to Happiness*, storia di due gemelle identiche ma cresciute l'una come figlia del capitalismo e l'altra come agitatrice bolscevica. La seconda pellicola è *The World and Its Woman* (film diverso da *The World and the Woman* con Jeanne Eagels, anch'esso presente nel programma di quest'anno perché ci piace confondervi). La star della lirica Geraldine Farrar è soltanto una delle attrattive di *The World and Its Woman*, sfarzosa produzione Goldwyn dall'epilogo pirotecnico: un combattimento tra la Farrar e Rose Dione che ricorda *The Spoilers* del 1914. Evviva le *nasty women!*
Pola Negri è la donna forte per eccellenza, come si vede nei suoi tre film del 1918 presenti nel programma. Le tre pellicole sono anche una bella vetrina per gli accompagnamenti originali: *Carmen* avrà la musica di Gabriel Thibaudeau per pianoforte e violoncello, mentre *Der gelbe Schein* ci ha consentito di invitare la fondatrice dei Klezmatics, Alicia Svigals, a Pordenone per la prima volta. L'intera edizione è molto ricca dal punto di vista musicale: abbiamo un nuovo quintetto composto da Philip Carli per *A Fool There Was* (opera canonica che merita assolutamente di essere rivalutata), e daremo il benvenuto all'Anton Baibakov Collective, arrivato dall'Ucraina per accompagnare la recente riscoperta di *Nebuvalyi pokhid* di Mikhail Kaufman. Senza dimenticare gli eventi di apertura e chiusura, che vedranno l'Orchestra San Marco eseguire le partiture di Carl Davis per *The Crowd* e *The Student Prince in Old Heidelberg* (entrambi mai proiettati prima a Pordenone).

Glomdalsbruden *is also in the group. Yet how many people are familiar with John W. Brunius's terrific* Thora van Deken, *or A.W. Sandberg's moody* Morænen*?*
There's a strong thread of exoticism running through all sections, thanks in part to "Soviet Travelogues" and "Silent Africa in Norway." The former takes us to the far-flung corners of the burgeoning Soviet Empire and beyond, from the high peaks of Central Asia in Pamir. Krisha Mira *to the panoramic beauty of the Crimea in* Kara-Dag. *The Caucasus is also seen through Italian eyes in the rare, newly reconstructed* Viaggio in Caucaso e Persia *from 1910 (R&R). Shifting further south, "Silent Africa in Norway" is composed of fascinating, largely ethnographic films made by European cameramen in East Africa, and I'm especially pleased that Norwegian curator and archivist Tina Anckarman had the assistance of British anthropologist Dr. Neil Carrier in identifying tribes and locations, as this sort of interdisciplinary collaboration is too often neglected. In the spirit of early cinema's ability to encompass the widest range of territories, fetishizing distance while bringing the world closer than ever, we also have several polar films, from the stunningly tinted and toned* Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt *(R&R) to the exciting Svalbard adventure documentary* Podvig vo L'dakh *(Soviet Travelogues).*
I had some sly fun with Russia this year, and not just via travel films. In order to commemorate the 100th anniversary of the "ten days that shook the world," we've brought together two American anti-Bolshevik dramas from 1919, The Right to Happiness, *about identical twins, one a daughter of Capitalism, the other a Bolshevik rabble-rouser, and* The World and Its Woman *(not to be confused with* The World and the Woman *starring Jeanne Eagels, also in the festival this year just to befuddle everyone). Opera diva Geraldine Farrar is but one of many attractions in* The World and Its Woman, *a big-budget Goldwyn production with a knock-down climax featuring Farrar and Rose Dione in a fight that drew comparisons with 1914's* The Spoilers. *Hooray for nasty women!*
The strong-woman presence of Pola Negri is highlighted in three films from 1918, which also provides a showcase for original compositions: Carmen *features a score by Gabriel Thibaudeau for piano and cello, while* Der gelbe Schein *allows us to bring Klezmatics founder Alicia Svigals to Pordenone for the first time. This edition is particularly rich in music events, from Philip Carli's newly commissioned quintet score for* A Fool There Was *(a canonical film in desperate need of reassessment) to Ukraine's Anton Baibakov Collective performing for the exciting new Mikhail Kaufman discovery,* Nebuvalyi Pokhid *(An Unprecedented Campaign; R&R). That's in addition of course to the opening and closing nights, both featuring the Orchestra San Marco performing Carl Davis's symphonic scores for* The Crowd *and* The Student Prince in Old Heidelberg *(neither, by the way, ever screened in Pordenone).*

Oltre al film di Kaufman, ci sono altri importanti ritrovamenti, in primis i frammenti del perduto lungometraggio con Louise Brooks, *Now We're in the Air*, che Rob Byrne ha casualmente rinvenuto a Praga e la cui prima mondiale si è tenuta qualche mese fa al San Francisco Silent Film Festival: anche se possiamo vedere l'attrice solo per pochi minuti, la sua presenza illumina lo schermo. Quanto al Méliès *Le Rosier miraculeux,* ritenuto perduto e invece conservato in un archivio davvero unico dello Iowa, dove lo ha identificato Serge Bromberg, è un'incantevole aggiunta all'opera del grande pioniere.

Iniziate nel 2015, si concludono quest'anno sia la rassegna sulle origini del western, con una terza parte incentrata sulle produzioni europee, sia la personale dedicata a Luca Comerio. Siamo tuttavia ben consapevoli che l'esplorazione dell'iconografia western come i molteplici talenti di Comerio sono argomenti d'indagine tutt'altro che esauriti.

Due titoli giapponesi della tarda epoca del muto e con audio sincronizzato, *Shima no Musume* (Hotei Nomura) e *Tokyo no Yado* (Yasujiro Ozu), anticipano un più ampio programma che il National Film Center di Tokyo proporrà a Pordenone il prossimo anno. Intanto festeggiamo i 70 anni della Cineteca Italiana di Milano con una selezione di pellicole italiane e straniere attestanti la ricchezza dell'archivio più antico d'Italia. Da Londra ci giunge un'anteprima dei restauri avviati dal British Film Institute per rendere accessibili i film delle origini di grande formato. Risalgono alla fine dell'Ottocento/inizio del Novecento anche i tableaux vivants proiettati al Verdi insieme alle riproduzioni dei dipinti che li hanno ispirati.

Non è stato facile preparare la sezione sugli "effetti della guerra", né d'altra parte è facile guardare alcuni dei titoli proposti, ma con tutti i conflitti in corso nel mondo e con altri di cui si paventa l'arrivo, ci è sembrato giusto riflettere sulle conseguenze della prima guerra mondiale. Ciò che non troverete sono le testimonianze di quanto questa guerra abbia influenzato il cinema stesso; magari ci lavoreremo in futuro. Nel frattempo, Russell Merritt dedicherà la Jonathan Dennis Memorial Lecture all'enorme influenza che il collezionista, distributore e studioso David Shepard ha esercitato per quanto riguarda la preservazione cinematografica e le cineteche.

È, come sempre, un programma ricco, con collegamenti inaspettati e scoperte fortunate e con l'accompagnamento dei migliori musicisti sulla piazza. In più, abbiamo migliorato l'immagine pubblica del festival grazie a un nuovo magnifico sito internet. Insomma, la squadra delle Giornate non ha mai lavorato tanto duramente come quest'anno e tutti coloro che la compongono meritano il riconoscimento più grande.

Jay Weissberg

The Kaufman is but one of a number of noteworthy finds, epitomized by Rob Byrne's fortuitous discovery of fragments from the lost Louise Brooks feature Now We're in the Air*, which recently had its world premiere at the San Francisco Silent Film Festival. Even though Brooks is only in a few minutes of the surviving footage, her matchless presence lights up the screen. In addition, Serge Bromberg's identification of a lost Méliès,* Le Rosier miraculeux*, found in a unique archive in Iowa, is an enchanting addition to the master pioneer's considerable* oeuvre*.*

We're bidding a farewell of sorts to two ongoing series, "Beginnings of the Western" and Luca Comerio, though neither the exploration of Western iconography – this year with an eye to European productions – nor Comerio's heterogenous talents are topics that have by any means been exhausted. Two late Japanese silents with synchronized sound, Shima no Musume *(Hotei Nomura) and* Tokyo no Yado *(Yasujiro Ozu), offer a taste of a larger program being prepared for next year by Tokyo's National Film Centre, and Milan's Cineteca Italiana receives a well-deserved tribute on its 70th anniversary, with a selection of Italian and foreign titles testifying to the diversity of Italy's oldest archive. Early cinema hasn't been neglected, thanks to a program of Victorian shorts that heralds the BFI's extensive Victorian conservation project, plus there's a unique session of* Tableaux Vivants *being screened together with images of the paintings that inspired them.*

"The Effects of War" wasn't an easy section to curate, and some of the films aren't easy to watch, yet given the world's current conflicts, and the real threat of additional ones, a program focused on the consequences of the First World War seemed the right way to go. What's not addressed is how much the Great War influenced cinema itself – perhaps that's a program for the future. In the meantime, Russell Merritt is devoting the Jonathan Dennis Memorial Lecture to the significant influence made by collector, distributor, and scholar David Shepard on film preservation and the archive world.

Once again we have a full program, one with unexpected connections and serendipitous discoveries, accompanied by the best musicians to be found anywhere. Plus we have a fabulous new public face thanks to the beautifully designed new website. I can also honestly say that the Giornate team has never worked so hard. They're the ones that deserve the greatest recognition.

Jay Weissberg

FONDAZIONE FRIULI

NEL CUORE DELLA CULTURA

www.fondazionefriuli.it

PREMIO JEAN MITRY */ THE JEAN MITRY AWARD*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate.
Dal 2017, in seguito all'abolizione per legge delle province del territorio regionale, l'ente che sostiene il premio è la Fondazione Friuli.
I vincitori dell'edizione 2017 sono:

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President. Since 2017, following legislation that reformed the structure of Italian provinces, the prize is now supported by the Fondazione Friuli.
This year's recipients are:

Richard Abel & John Libbey

Vincitori delle edizioni precedenti/*Previous winners*

2016 Hisashi Okajima & Vladimír Opěla
2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia
2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), che ha fondato e diretto per anni il New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis era un archivista esemplare, un paladino della cultura del suo paese, la Nuova Zelanda – con una profonda consapevolezza del ruolo del popolo indigeno dei Maori, e soprattutto era una persona di eccezionali dote umane.

XV conferenza
Russell Merritt: "David Shepard - Cinquant'anni a tutela del cinema muto"
"Per oltre cinquant'anni, David è stato all'avanguardia grazie alle sue scoperte, ai suoi restauri, e alla nuova vita che ha donato ai capolavori del cinema muto. Il suo lavoro è stato colossale. La sua amicizia è stata una ricchezza. E la sua eredità sarà immensa e duratura." (David Robinson)

Sono tanti i modi in cui possiamo raccontare la storia di David Shepard. Molte sono le vite che ha toccato, così come molti sono i punti di contatto tra la sua carriera e la cultura del cinema muto. Con la mia testimonianza vorrei ripercorrere la sua straordinaria carriera, dagli inizi come collezionista fino ai lunghi anni trascorsi al vertice del campo del restauro. Nell'arco di quasi cinquant'anni ha svolto ruoli importanti all'American Film Institute, alla Blackhawk Films, alla Directors Guild of America, e presso il dipartimento di cinema dell'Università della Southern California; il tutto mentre gestiva la sua società, la Film Preservation Associates.
È stato ugualmente generoso nel creare e supportare associazioni del cinema muto e festival in giro per il mondo. Ha sostenuto con passione le Giornate, ma quella stessa passione la metteva nel cineforum della sua biblioteca di quartiere.
Il mio intervento sarà arricchito da filmati stupendi, che sono la miglior testimonianza di ciò che David ci ha lasciato. Anche se pensate di conoscere i film che ha salvato e riportato alla luce, vi assicuro che rimarrete a bocca aperta. – Russell Merritt

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Maori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.
The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

2017 Lecture
Russell Merritt: "David Shepard - Shadowing Silent Film for Fifty Years"
"For more than half a century, David was at the forefront: discovering, restoring, and giving new life to the great works of classic silent cinema. His achievement was colossal. His friendship was enriching. His bequest is immense and enduring." (David Robinson)

David Shepard's story can be told in several ways. He touched many lives and his career intersected with many aspects of silent film culture. The purpose of this talk is to bring his extraordinary career to light, from his earliest days as a film collector to his long heyday as a pre-eminent force in film preservation. In the course of a career that lasted almost 50 years, he was an important part of the American Film Institute, Blackhawk Films, the Directors Guild of America, and the University of Southern California's film department, while masterminding his own company, Film Preservation Associates. He was no less prolific in creating and supporting silent film societies and festivals around the world. He was an avid supporter of the Giornate; he was just as passionate in his support of his local library's film group.
The talk will be lavishly illustrated with film clips that are an important part of David's legacy. Even if you think you know what silent films David rescued and brought back to life, prepare to be amazed. – Russell Merritt

Precedenti relatori/*Previous Lecturers:* Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016).

COLLEGIUM 2017

Giunto alla diciannovesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da "scuola estiva" con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come "dialoghi" nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le "reclute" non siano intimidite dagli "habitués", ma possano agevolmente accostarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il Premio FriulAdria Crédit Agricole: istituto nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

In its 19th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited "scholarship" collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium's aims remain unchanged:to attract new, young generations to the discovery of silent cinema, and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional "summer school" style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as "Dialogues", in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués *and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.*

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best Collegium Paper of the year is eligible for the annual Premio FriulAdria Crédit Agricole, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Collegians 2017: Enrique Moreno Ceballos (MX), Taylor Cuddihy (CA), Jaymes Durante (AU), Manuel Goetz (AT), Veronika Klubertova (SK), Clément Lafite (FR), Chloé Louw (FR), Anuj Malhorta (IN), Sarah Rahman Niazi (IN), Cassandre Marie Valfort (FR), Anna Katharina Windisch (AT)

THE 2017 PORDENONE MASTERCLASSES

Giunte alla quindicesima edizione, le Masterclasses per l'accom pagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare l'idea in altri centri. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati nel 2017 sono **Bryson Kemp** e **Richard Siedhoff**.

Bryson Kemp, statunitense ventitreenne, si è diplomato al Muhlenberg College in Pennsylvania con due specializzazioni, in musica e cinema. Mentre era al College, ha composto partiture per i film degli studenti, ha diretto cori e si è occupato di teatro musicale. Nel 2015, il suo ultimo anno di studi universitari, ha partecipato alle Giornate, seguendo con molto interesse le Masterclasses. È stato così stimolato a realizzare e musicare un cortometraggio muto e a creare un corso indipendente di cinema muto e musica. Come saggio finale, Bryson ha accompagnato al pianoforte una serie di film muti. Essenzialmente un autodidatta, suona vari strumenti e ama suonare a orecchio e comporre al volo.

Richard Siedhoff è nato a Weimar in Germania nel 1987 e ha cominciato a studiare pianoforte a 7 anni. I film muti da lui accompagnati a partire dal 2008 sono più di duecento. Si esibisce regolarmente al Filmmuseum di Monaco e al festival di cinema muto di Bonn ed è stato invitato da vari altri festival – Zurigo, Krems, Braunschweig – e archivi, come il Korean Film Archive di Seoul. Oltre a suonare l'organo nel cinema del Grassi Museum di Lipsia, è il pianista del Lichthaus Kino Weimar, per cui cura anche la programmazione di film muti. Autore di brani per complessi da camera o per orchestra, è compositore in residence della Metropolis Orchester Berlin.

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono in parte sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Dopo il cinema, la sua passione più grande era la musica ed egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale: la donazione è stata pertanto destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova di Otto, Louise Stein. – Neil Brand, David Robinson

Now in their fifteenth year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, and there are already plans to extend the idea to other centres. They are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates.

This year's participants are ***Bryson Kemp*** *and* ***Richard Siedhoff.***

Bryson Kemp*, 23, is from the U.S., and graduated from Muhlenberg College in Pennsylvania with a double major in Music Performance and Film Studies. While there he composed music for student films, conducted choirs, and had extensive involvement in musical theatre. In 2015 during his senior year he attended the Giornate, and loved sitting in on the Masterclasses and observing the pianists. This inspired Bryson to write, film, and score a short silent film, and create an independent study of silent films and music. During his senior recital, Bryson played the piano live to a selection of silent films. Primarily a self-taught musician, he plays multiple instruments, and enjoys playing by ear and composing on the fly.*

Richard Siedhoff *was born in 1987 in Weimar, Germany, and received his first piano lessons at the age of seven. Since 2008 he has accompanied more than 200 silent films on the piano. Siedhoff is a regular guest at the Munich Filmmuseum and the Bonn International Silent Film Festival, and has performed at the Zurich Silent Film Festival, the Danube Festival in Krems, the Braunschweig Film Festival, and the Korean Film Archive in Seoul. He also regularly plays the cinema organ at the Grassi Museum in Leipzig, and is the house pianist at the Lichthaus Kino Weimar, where he also curates the silent film programme. In addition, he composes pieces for chamber ensembles and orchestra, and is composer-in-residence for the Metropolis Orchester Berlin.*

The Otto Plaschkes Gift *The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein. – Neil Brand, David Robinson*

In collaborazione con

La Cineteca del Friuli · cinemazero · CITTÀ DI SACILE

Con il sostegno di

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA · FONDAZIONE FRIULI · Banca Popolare di Cividale *www.civibank.it* · Rotary

The Student Prince in Old Heidelberg, 1927: Norma Shearer, Ramon Novarro, Ernst Lubitsch. (The Museum of Modern Art, New York)

EVENTI SPECIALI/*SPECIAL EVENTS*

Serata inaugurale / *Opening Night*

Buster Keaton 100

THE BUTCHER BOY (US 1917)

REGIA/DIR, scen: Roscoe Arbuckle. SOGG/STORY: Joe [Joseph Anthony] Roach. MONT/ED: Herbert Warren. PHOTOG: Frank D. Williams. CAST: Roscoe Arbuckle (*Fatty, garzone di macelleria/the butcher boy*), Buster Keaton (*cliente/customer; complice/accomplice*), Al St. John (*Slim Snavely, commesso/store clerk*), Josephine Stevens (*la ragazza/The Girl*), Arthur Earle (*Manager*), Agnes Neilson (*Miss Teachem*), Joe Bordeau [Bordeaux] (*complice/accomplice*), Luke the Dog (*aiutante/store assistant).* prod: Joseph M. Schenck, Comicque Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Colony Studio, 318 E. 48th St., New York City. DIST: Paramount Famous Players-Lasky. USCITA/REL: 23.04.1917. COPIA/COPY: DCP, (orig. 2 rl.), 24'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Pochi centenari commemorano eventi che si sono prodotti con la stessa felice casualità dell'esordio cinematografico di Buster Keaton. "Passeggiavo per Broadway – lungo l'Ottava Strada o comunque da quelle parti – quando incontrai un vecchio artista di vaudeville [Lou Anger, che in seguito divenne l'agente di Keaton]; con lui c'era Roscoe (Fatty) Arbuckle … Roscoe mi chiese se avevo mai partecipato a un film, e io gli risposi che non ero neanche mai stato in uno studio. Allora lui disse bene, vieni lunedì allo studio e gira con me un paio di scene, così vedi se ti piace."

Quel lunedì Keaton andò allo studio e la cosa gli piacque al punto da recedere subito da un contratto di 250 dollari alla settimana per l'imminente *Passing Show of 1917* degli Shubert e firmarne uno con Arbuckle per 140 dollari alla settimana. La tecnologia della macchina da presa lo affascinava, mentre la sua padronanza del palcoscenico (per buona parte dei suoi 21 anni, era stato uno dei punti di forza del numero di vaudeville della sua famiglia) gli fece immediatamente comprendere la messa in scena e la messa in quadro per lo schermo. "Viveva nella macchina da presa", avrebbe ricordato in seguito Arbuckle.

Il suo film d'esordio, *The Butcher Boy*, venne girato nella prima settimana di

Few centennials commemorate events as nonchalant as Buster Keaton's arrival on the screen. "I was walking down Broadway – down along Eighth or some place – and I met an old vaudevillian [Lou Anger, later Keaton's manager] and he was with Roscoe (Fatty) Arbuckle ... And Roscoe asked me if I had ever been in a motion picture, and I said no I hadn't even been in a studio. And he said, well come on down to the studio Monday and do a scene with me or two and see how you like it."

Keaton went on down, and liked it well enough to pull out, there and then, from a $250-a-week contract with the Shuberts' upcoming Passing Show of 1917*, and sign with Arbuckle for $140 a week. The technology of the camera enthralled him, while his mastery of stagecraft (he had been focal in his family's vaudeville act for most of his 21 years) gave him an instant understanding of* mise-en-scène *and* mise-en-shot *for the screen. "He lived in the camera," Arbuckle later recalled.*

His debut film The Butcher Boy *was shot in the first week of April 1917. Arbuckle pictures followed a fairly consistent format.*

The Butcher Boy, 1917: William Jefferson, James Bryant, Al St. John, Arthur Earle, Josephine Stevens, Joe Bordeau, ?, Roscoe Arbuckle, Buster Keaton; in seconda fila, a sinistra/*back row, standing on the left*, Agnes Neilson. (Lobster Films, Paris)

aprile del 1917. Le pellicole di Arbuckle seguivano uno schema abbastanza costante. Individuato un particolare ambiente – garage, panetteria, ospedale, music hall, Coney Island; qui un emporio con un banco da macellaio, lo si sfruttava per spremerne il maggior numero possibile di gag fumettistiche e pretesti per scontri fisici. Le possibilità comiche dell'ambientazione prescelta si esaurivano generalmente entro la fine del primo rullo, dopo di che il secondo sviluppava un nuovo motivo più o meno collegato a quello di partenza – in questo caso, i tentativi di due rivali di rapire l'eroina rinchiusa in collegio. I rivali, Arbuckle e suo nipote Al St.

A distinctive setting – garage, bakery, hospital, music hall, Coney Island; here a general store with butchery counter – was established and then exploited to provide as many comic-strip gags and excuses for physical assault as possible. The comic possibilities of the chosen setting were generally exhausted by the end of the first reel, whereupon the second would embark on a new, more-or-less related anecdote – in this case, rival efforts to abduct the heroine from her finishing school. The rivals, Arbuckle and his energetic but unsubtle 23-year-old comedian nephew Al

John, comico ventitreenne dinamico ma non troppo raffinato, si travestono da studentesse: il corpulento Arbuckle si è infilato un leggiadro vestitino alla Mary Pickford. In questo rullo Keaton ha una parte secondaria – è il complice di St. John – ma trova lo spazio per esibirsi in due memorabili capitomboli.
La sua scena principale è contenuta nel primo rullo e dura un tre minuti e mezzo. Egli entra dirigendosi lontano dalla macchina da presa; indossa una tuta da lavoro e – di già – il familiare cappello con corona bassa. Giocherella con un barile pieno di scope (elemento abituale delle scenografie keatoniane) e assaggia di soppiatto la melassa contenuta in una botte. Poi si avvicina al banco e chiede ad Arbuckle un pentolino di melassa: una semplice richiesta che innesca un crescendo di guai, culminante con Buster irrimediabilmente incollato al pavimento e Arbuckle che lotta per staccarlo. La scena della melassa venne evidentemente filmata in due sole riprese: la prima, ora interrotta da inserti e didascalie, di 31 secondi; la seconda, con Buster bloccato nella melassa, di 76 secondi, con un primo piano dei suoi piedi come unico inserto. La sequenza è notevole non solo per l'impeccabile intesa comica tra Arbuckle e Keaton nel loro primo giorno insieme, ma anche per il contrasto con la frenesia slapstick del resto del film. In questi pochi minuti, Keaton impone il suo ritmo e il suo aplomb. Buster era definitivamente giunto sulla scena. – David Robinson

St. John, are disguised as schoolgirls – the corpulent Arbuckle in dainty Pickford mode. In this reel, Keaton has a secondary role as an accomplice to St. John, but still finds scope for two memorable acrobatic falls.
His principal scene comes in the first reel and lasts some 3½ minutes. He enters, walking away from the camera, in his rube overalls and – already – familiar flat hat. He toys with a bystanding crate of brooms (a regular feature of the Keaton stage set-up) and surreptitiously samples the molasses barrel. Moving over to the counter, he asks Arbuckle for a can of molasses – a simple request which escalates to a progression of mishaps, climaxing with Buster inextricably adhered to the floor and Arbuckle battling to extricate him. This molasses scene was evidently filmed in only two shots: the first, though now interrupted with cutaways and titles, of 31 seconds; the second, with Buster stuck in the molasses, in 76 seconds, with a single cutaway to a close-up of Buster's feet. The sequence is not only remarkable for the impeccable comic partnership of Arbuckle and Keaton on their first day together, but for its contrast with the slapstick frenzy of the rest of the film. For these few minutes, Keaton imposes his own pace and poise. Buster had definitively arrived. – David Robinson

THE CROWD (La folla) (US 1928)
REGIA/DIR: King Vidor. SCEN: King Vidor, John V.A. Weaver, [Harry Behn]. DID/TITLES: Joe Farnham. PHOTOG: Henry Sharp, [John Arnold]. MONT/ED: Hugh Wynn. SCG/DES: Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. COST: André-Ani. ASST DIR: David Howard. CAST: Eleanor Boardman (*Mary Sims*), James Murray (*John Sims*), Bert Roach (*Bert, il collega/John's co-worker*), Estelle Clark (*Jane, la sua ragazza/Bert's girlfriend*), Daniel G. Tomlinson (*Jim, fratello di Mary/Mary's brother*), Dell Henderson (*Dick, l'altro fratello/ Mary's brother*), Lucy Beaumont (*madre di Mary/Mother*), Freddie Burke Frederick (*il figlio/Junior*), Alice Mildred Puter (*la figlia/daughter*), [non accreditati/*uncredited cast*: Johnny Downs (*John Sims, 12*), Sally Eilers (*brunetta alla festa/brunette party girl at Bert's place*), Sidney Bracey (*capo ufficio/Sim's office supervisor*), Virginia Sale (*vicina comprensiva/sympathetic neighbor*), Warner Richmond (*il padre di John/Mr. Sims, John's father*), Anne Schaefer, Larry Steers, Joseph Girard, Claude Payton]. PROD: Irving Thalberg, M-G-M; prod. mgr: George Noffka; unit mgr: Jack Cummings; prod. supv: J.J. Cohn. DIST: M-G-M. USCITA/REL: 18.02.1928. COPIA/COPY: 35mm, 8399 ft., 104' (20-22 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions, London.

Partitura/*Score:* Carl Davis, commissionata da/*commissioned by* Thames Television per/*for* Channel 4; esecuzione autorizzata da/*performed by* arrangement with Faber Music Ltd., London, per conto di/*on behalf of* Carl Davis.
Esecuzione dal vivo/*Performed live by*: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/*conductor*: Carl Davis.

"Alcuni film li ho fatti da bravo impiegato, altri li ho realizzati di pancia. Questo è uno di quelli che ho girato seguendo il mio istinto. All'epoca nel cinema c'era tanta ipocrisia, volevo fare qualcosa di diverso", disse King Vidor in un'intervista del 1978. *The Crowd* in effetti è un film che rompe le regole, così anticonvenzionale che la Metro-Goldwyn-Mayer ne rinviò l'uscita per quasi un anno. Molti lo definirono un flop artistico, eppure valse a Vidor la prima delle sue cinque candidature agli Oscar come miglior regista.
Trasferitosi a Hollywood dalla natia Galveston (Texas) nel 1915, King Vidor lavorò come comparsa per un dollaro e mezzo al giorno pur di metter piede nel mondo del cinema. Dieci anni dopo, lui e la M-G-M riscuotevano con *The Big Parade* (*La grande parata*) il consenso generale.

"I made pictures as a good employee and pictures that came out of my own insides. This is one that came out of my guts. There was a lot of hypocrisy in early films and I wanted to get away from it," King Vidor said in a 1978 interview. The Crowd *broke every rule in the book and was so offbeat that Metro-Goldwyn-Mayer delayed it for almost a year. It was dismissed in some circles as an "artistic flop" but earned Vidor the first of five Academy Award nominations as Best Director.*
A native of Galveston, Texas, who made his way to Hollywood in 1915, King Vidor worked as an extra for $1.50 a day to get his foot in the door. A decade later, The Big Parade *would win both Vidor and M-G-M widespread acclaim. The unexpected success of*

The Crowd: King Vidor, Eleanor Boardman in esterni/*on location*. (Museum of Modern Art, New York)

L'inaspettato successo di questa pellicola – che fece realizzare allo studio i suoi più grandi profitti prima di *Gone With the Wind* (*Via col vento*) – rappresentò un'opportunità senza precedenti.
Vidor propose a Irving Thalberg un film sull'uomo comune e le vicende che ne accompagnano l'esistenza. Ben consapevole che il pubblico voleva storie d'evasione e non la dura realtà della vita, il regista avvertì Thalberg che un soggetto simile "potrebbe non riempire le sale come noi vorremmo". Il produttore rassicurò Vidor dicendogli che la M-G-M

the film – which earned the studio its biggest profit until Gone With the Wind *– resulted in an unprecedented opportunity.*
Vidor pitched Irving Thalberg a film about the average man walking through life, and the drama taking place around him. All too aware that audiences wanted escapism and not the harsh realities of existence, the director warned Thalberg that such a story "may not pack the theaters as much as we hope." However, the producer assured Vidor that M-G-M could "afford

The Crowd: Henry Sharp, Dave Howard, James Murray, Eleanor Boardman, King Vidor. (Museum of Modern Art, New York)

The Crowd: King Vidor sul set del film/*on the set of the film.*
(Photoplay Productions, London)

poteva "permettersi ogni tanto un film sperimentale" e approvò il progetto senza neanche vedere un copione.
Nella sua autobiografia, Vidor ricorda che lui e Harry Behn, sceneggiatore di *The Big Parade*, "elencarono semplicemente le cose importanti che accadono nella vita dell'uomo comune". A quanto pare, il regista consegnò tale elenco al drammaturgo-poeta-romanziere John V. A. Weaver o si incontrò con lui per discuterne.
The Clerk Story (La storia di un impiegato), una sceneggiatura di 49 pagine scritta da Weaver all'inizio del 1926, è per certi aspetti molto simile al film, sostanzialmente diversa in altri. Frank e Sue sono facilmente riconoscibili come John e Mary, i protagonisti del film. La differenza più significativa è invece rappresentata dalla presenza di Arthur, rivale in amore di Frank, un personaggio di rilievo che sparisce dalle successive versioni della storia.
Fu lo stesso regista a fare il secondo tentativo di mettere su carta la sua epopea – un trattamento di 14 pagine scritto nell'ottobre del 1926. Denominato *March of Life* (La marcia della vita), il copione abbozza un film molto più riconoscibile rispetto alla sceneggiatura originale. Ma Weaver, alla fine, venne comunque accreditato come co-sceneggiatore insieme a Vidor.
La sceneggiatura definitiva, opera di King Vidor e Harry Behn, è un abile connubio tra *The Clerk Story* di Weaver e *March of Life* di Vidor. Con il titolo di *The Mob* (Il popolo), non manca di riservare sorprese. La più eclatante viene da un nuovo personaggio, Colette, fidanzatina d'infanzia di John che alla fine prova a sedurlo. (Affidata a Dorothy Sebastian, attrice sotto contratto con la M-G-M che di lì a poco sarebbe apparsa in *Our Dancing Daughters*, la parte di Colette venne interamente tagliata.)

an experimental film every once in a while," and approved the project without seeing a script.
In his autobiography, Vidor recalled that he and Harry Behn, who wrote the screenplay for The Big Parade, *"simply listed the important things that happen to the average man." Vidor apparently then gave the list to playwright-poet-novelist John V. A. Weaver, or sat for a similar session with him.*
The Clerk Story, *a 49-page scenario written by Weaver early in 1926, is much like the film in some aspects, substantially different in others. Frank and Sue are easily recognizable as the film's John and Mary. The most significant difference is the presence of Arthur, Frank's romantic rival, a prominent character who disappears from later versions of the story.*
The director himself took the second pass at getting his epic down on paper, in a 14-page treatment written in October 1926. Dubbed March of Life, *the script outlines a film much more recognizable than the original scenario. Weaver, however, ended up getting co-screenplay credit with Vidor.*
The final screenplay, by King Vidor and Harry Behn, is an artful marriage of Weaver's The Clerk Story *and Vidor's* March of Life. *Now titled* The Mob, *this script yields a number of surprises. The most startling is a major supporting character, John's childhood sweetheart Colette, who eventually tries to seduce him. (Portrayed by M-G-M contract player Dorothy Sebastian, soon to appear in* Our Dancing Daughters, *Colette's role would end up entirely on the cutting room floor.)*
Vidor sought an unknown actor for the lead, feeling "the film

Per il ruolo del protagonista Vidor cercava un attore sconosciuto, ritenendo che così il film sarebbe stato "molto più convincente". Trovò James Murray tra le comparse della M-G-M. L'attore non gli credette quando gli disse che aveva un lavoro per lui e volle farsi pagare la giornata prima di sottoporsi al provino. Eleanor Boardman, che aveva iniziato la carriera con Goldwyn nel 1922 ed era diventata la seconda moglie di Vidor, aspettava il suo primo bambino quando girò in esterni, alle cascate del Niagara, la sequenza della luna di miele. Più preoccupanti erano le scene ambiente a Coney Island che lei fece senza controfigura, pur dovendo salire sulle veloci attrazioni del luna park.

Dal punto di vista visivo, la principale influenza esercitata su *The Crowd*, fotografato da Henry Sharp (operatore del film di Fairbanks di cappa e spada in Technicolor, *The Black Pirate* [*Il pirata nero*]), è quella di gente come F. W. Murnau e Fritz Lang. Oltre alla celebre inquadratura del grattacielo all'inizio del film, l'espressionismo tedesco ha anche influenzato la scena del bambino che sale le scale e nella sequenza in ospedale dove la signora Sims partorisce.

La lavorazione del film iniziò ufficialmente il 23 dicembre 1926; le riprese in studio furono completate il 12 marzo del 1927. A maggio Vidor andò a New York e continuò a girare in esterni – sequenza delle cascate del Niagara compresa – fino a giugno. Le scene al luna park non furono realizzate a Brooklyn, nell'iconico parco dei divertimenti di Coney Island, ma presso l'Abbot Kinney Pier di Venice, in California. *The Crowd* fu comunque uno dei primi film a utilizzare estesamente New York come location cinematografica.

I dirigenti della M-G-M erano così allarmati per il poco ortodosso finale che in tutto ne furono scritti sette. La versione preferita dallo studio, con la famiglia che festeggia il Natale, si conclude con John che dice a Mary "Sei la ragazza più bella del mondo" e lei che lo rassicura: "Mai, nemmeno per un istante, ho perso la fiducia in te". Nel maldestro tentativo di lasciare libera scelta agli esercenti, vennero inviate loro copie con il finale alternativo, che però fu raramente, per non dire mai, proiettato.

James Murray in *The Crowd*, King Vidor, 1928. (Photoplay Productions, London)

would carry much more conviction." He found James Murray working as an extra at M-G-M; the actor didn't believe him when Vidor said he might have a job for him, and had to be paid a day's wages to make a screen test. Eleanor Boardman, who began her career with Goldwyn in 1922 and became Vidor's second wife, was pregnant with her first child when she shot the honeymoon sequence on location in Niagara Falls. Most worrisome were the Coney Island scenes involving the fast-moving amusement park rides, which she did without a stunt double.

The primary visual influence on The Crowd*, photographed by Henry Sharp (cameraman on Fairbanks' Technicolor swashbuckler* The Black Pirate*), was provided by the likes of F. W. Murnau and Fritz Lang. In addition to the celebrated skyscraper shot early in the film, German Expressionism also influenced the scene where the boy climbs the staircase, and the hospital sequence when Mrs. Sims gives birth.*

The film officially went into production on 23 December 1926, and completed studio filming on 12 March 1927. Vidor traveled to New York in May and continued shooting on location into June, including the Niagara Falls sequence. He filmed his amusement park scenes not at Brooklyn's iconic Coney Island fun zone but at Abbot Kinney Pier in Venice, California; The Crowd *was one of the first films to use New York City extensively as a filming location, however.*

So nervous were M-G-M executives about the film's unorthodox finale that a total of seven endings were written. The studio's preference, with the family celebrating Christmas, ends with John telling Mary, "You're the most beautiful girl in all the world," and Mary assuring him, "I never lost faith in you for a minute." The film was clumsily sent out to theatre owners with the alternate happy ending and the choice left up to them,

James Murray, Eleanor Boardman, Estelle Clark, Bert Roach in *The Crowd,* 1928.
(Photoplay Productions, London)

James Murray in *The Crowd*, King Vidor, 1928.
(Photoplay Productions, London)

Il 12 febbraio 1928, quattro mesi dopo che *The Jazz Singer* aveva fatto suonare la campana a morto per il cinema muto, *The Crowd* debuttava presso il maestoso Capitol Theatre di Manhattan, dove una volta James Murray aveva lavorato come usciere. Il *Film Daily* parlò con entusiasmo di un film "così fedele alla realtà" che "stringe il cuore, vela lo sguardo e tocca tutte le corde emotive". Il *New York American* lo ritenne degno di un posto tra i dieci migliori titoli dell'anno. Per *Variety* invece si trattava decisamente di "una storia scialba e senza ritmo dalla lunghezza impossibile".

Il film fu candidato all'Oscar per la "miglior produzione artistica", ma lo stesso Louis B. Mayer della M-G-M votò contro l'assegnazione dell'importante riconoscimento a una pellicola che aveva osato mostrare il bagno di casa e che lui chiamava "quel maledetto film con il gabinetto".

Con la sua innovativa concezione spaziale dell'ufficio, *The Crowd* ispirò o anticipò scene simili in molti altri film, compresi *Tôkyô no kôrasu* (Il coro di Tokyo) di Yasujiro Ozu, *Christmas in July* (*Un colpo di fortuna*) di Preston Sturges, *The Apartment* (*L'appartamento*) di Billy Wilder, *The Trial* (*Il processo*) di Orson Welles, *Playtime* di Jacques Tati fino alla serie TV *Mad Men*. Vittorio De Sica raccontò a Vidor che fu *The Crowd* a dargli l'ispirazione per *Ladri di biciclette*. – Jordan R. Young

though it was rarely if ever shown.

Four months after The Jazz Singer *sounded the death knell for the silent era,* The Crowd *opened, on 18 February 1928, at the majestic Capitol Theatre in Manhattan, where James Murray once worked as a doorman.* Film Daily *enthused, "it's so true to life… it clutches the heart, dims the eye and plays on every emotion." The* New York American *felt it belonged on the list of the year's ten best pictures. Yet* Variety *flatly called it "a drab actionless story of ungodly length."*

The film was nominated for an Academy Award for "best artistic quality of production." M-G-M's Louis B. Mayer himself voted against the movie for the big award because it dared to show the bathroom in the family apartment, calling it "that goddamn toilet picture."

The Crowd*'s innovative visual concept of the office inspired or foreshadowed similar scenes in many other films, including Yasujiro Ozu's* Tokyo Chorus*, Preston Sturges'* Christmas in July*, Billy Wilder's* The Apartment*, Orson Welles'* The Trial*, Jacques Tati's* Playtime*, and the TV series* Mad Men*. Vittorio De Sica told Vidor* The Crowd *inspired him in making* Bicycle Thieves. – *Jordan R. Young*

Maggiori informazioni sul film in/*More information about the film can be found in*: Jordan R. Young, *King Vidor's "The Crowd": The Making of a Silent Classic*. Research associate: Kevin Brownlow. Past Time Publishing Co., 2014. Durante le Giornate, alcune copie del libro saranno disponibili presso lo stand di FilmFair. / *During the Giornate, some copies will be available at the FilmFair.*

James Murray, Eleanor Boardman in *The Crowd*, King Vidor, 1928. (Photoplay Productions, London)

The Crowd e io: la musica

L'accompagnamento per *The Crowd,* che risale al 1981, venne dopo la straordinaria première di *Napoléon* al London Film Festival del 1980. Quell'evento indusse la neocostituita emittente televisiva Channel 4 ad affidare al gruppo formato da Kevin Brownlow, David Gill e me che aveva appena completato le 13 puntate del programma televisivo *Hollywood: I pionieri* l'incarico di restaurare e rimusicare una serie di classici del cinema muto. *The Crowd* è stato il primo dei tanti "muti" che ho musicato per Channel 4 creando un repertorio che viene ora eseguito in tutto il mondo.

Napoléon era una grandiosa epopea storico la cui durata nell'edizione attuale supera le 5 ore e mezzo. La sua partitura era incentrata sulla musica di Beethoven, Haydn e Mozart. *The Crowd* non poteva essere più diverso. Realizzato nel 1928, è anche ambientato nel 1928. Anziché minuetti e gavotte, sentiamo Charleston, foxtrot e Blues. I suoi personaggi non sono generali, re o rivoluzionari, ma persone comuni alle prese con i problemi quotidiani – questo però non significa che le loro vite siano meno importanti o che non abbiano talora dell'eroico.

Per rendere il lato "eroico" delle vite della coppia centrale è stato impostato un tono classico, operistico, che richiama l'opera verista di fine Ottocento e inizio Novecento. Mi viene ora in mente una recensione francese che definiva *Napoléon* "un opéra sans voix". Ma la vita contemporanea s'impone. Dopo tutto, gli anni Venti erano quelli dell'Età del Jazz. Dall'orchestra sinfonica ho ricavato un ensemble jazz con i tipici clarinetto, sassofono, tromba e trombone e l'aggiunta di una sezione ritmica, piano, chitarra (talvolta ukulele), batteria, violino solo, basso. Dapprima la grande orchestra e l'ensemble si alternano, poi alla fine si amalgamano. Il protagonista del film era nato nel 1900. Era un ventenne negli anni Venti ed è lì che lo troviamo e lo lasciamo. – Carl Davis

The Crowd *and I: The music*

Scoring The Crowd *in 1981 followed the extraordinary premiere of* Napoleon *in 1980 at the London Film Festival. That event provoked a reaction from a newly formed TV channel, Channel 4, to commission a series of silent film classics to be restored and rescored by Kevin Brownlow, David Gill and myself, the team that had just completed a unique 13-part series,* Hollywood. The Crowd *was the first of many "silents" that I scored for Channel 4 and have continued to do, creating a repertoire now performed globally.*

Napoleon *was a vast historical epic, now running over 5 ½ hours in its present cut. Its score was centred around the music of Beethoven, Haydn, and Mozart.* The Crowd *couldn't be more different. Made in 1928, it is also set in 1928. Instead of minuets and gavottes, we hear the Charleston, foxtrots, and the Blues. Its characters are not generals, kings, and revolutionaries, but ordinary folk struggling with everyday matters – but that does not make their lives any less important and at times heroic.*

To solve the "heroic" side of the lives of our central couple, a classical, operatic tone is set, recalling a verismo *opera of the late 19th and early 20th century. I am now remembering a* Napoleon *French review, calling it "un opéra sans voix". But contemporary life intrudes. After all, the 1920s was the Jazz Age. From within the symphony orchestra I drew a jazz ensemble with, typically, a clarinet, saxophone, trumpet, and trombone, adding a rhythm section, piano, guitar (sometimes playing ukulele), drums, a solo violin, and a string bass. The large orchestra and the jazz ensemble at first alternate, and then finally combine. The hero of the film was in born in 1900. He would be in his 20s in the 1920s, and that's where we find and leave him. – Carl Davis*

A colpi di note / Striking a New Note - 11

Progetto a cura di / *A project by* Mediateca Pordenone di Cinemazero; con il sostegno di/*with the support of* Banca Popolare FriulAdria.
Scuole partecipanti / *Participating schools*: Istituto Comprensivo Pordenone Centro - Scuola secondaria di 1o grado "Centro Storico", direzione/*conductor*: prof. Maria Luisa Sogaro (*Don't Tell Everything*); Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini - Scuola secondaria di 1o grado "Pier Paolo Pasolini", direzione/*conductor*: Patrizia Avon (*Call of the Cuckoo*).

DON'T TELL EVERYTHING (US 1927)
REGIA/DIR: Leo McCarey; DID/TITLES: H.M. Walker; CAST: Max Davidson, Walter "Spec" O'Donnell, James Finlayson, Lillian Elliott, Jess Devorska, Lyle Tayo. PROD: Hal Roach. DIST: Pathé. USCITA/REL: 03.07.1927. COPIA/COPY: DCP, 23'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Con una carriera che risaliva al 1912, Max Davidson (1875-1950) era da anni un volto familiare del cinema quando, nel 1925, colse un lusinghiero successo in due film con Jackie Coogan, *The Rag Man* e *Old Clothes*, trovandosi ben presto protagonista di una propria serie prodotta da Hal Roach. Da tempo specializzato nei tipici ruoli di sarto o commerciante ebreo, Max seppe sviluppare il personaggio per la serie di Roach. Essendo ormai un uomo di mezza età e non avendo la grazie da ballerino di Chaplin, né potendo esibirsi come Buster Keaton o Harold Lloyd in sensazionali numeri acrobatici, al centro di tutte le situazioni basate sul concetto "il mondo è

Max Davidson (1875-1950) had been a familiar face in films for years, with a career stretching back to 1912, when he scored notable successes in two Jackie Coogan films in 1925, The Rag Man *and* Old Clothes*, and soon ended up with his own starring series for Hal Roach. While long specializing in playing stereotypical Jewish tailors and merchants, Max was able to flesh out the character in his Roach series. As Davidson was well into middle age by this time and didn't move with the balletic grace of Chaplin or do tremendous stunts and falls like Keaton or Lloyd, the focus in all the "world's*

contro di me" che caratterizzavano la serie stavano la sua faccia e le sue spalle, per cui aveva elaborato un repertorio di spalle scrollate, sopracciglia inarcate e cenni del capo con cui esprimere le crescenti frustrazioni del suo personaggio di padre di famiglia bistrattato.

Il lancio della serie fu supervisionato da Leo McCarey (1898-1969), che ne diresse i primi episodi. McCarey, uno dei grandi registi di film comici, approdò al mondo del cinema dopo essersi cimentato, senza successo, come pugile dilettante, investitore minerario e avvocato. Esordì come assistente del regista Tod Browning, il che fece sì che la Universal gli offrisse la possibilità di dirigere il suo primo lungometraggio, ma *Society Secrets* (1921) naufragò al botteghino e McCarey si ritrovò estromesso dall'industria cinematografica. Fortunatamente aveva stretto amicizia con Hal Roach al Los Angeles Athletic Club e così trovò lavoro come scrittore di gag per la serie "Our Gang", ma ben presto iniziò a collaborare con il comico Charley Chase. Grazie agli ottimi risultati conseguiti assieme, McCarey divenne direttore generale dell'intero studio: in tale veste egli supervisionava tutti i vari elementi che concorrevano alla realizzazione di un cortometraggio ed ebbe un ruolo significativo nella formazione della coppia Stan Laurel-Oliver Hardy.

Fu lui che volle far circondare il personaggio di Max Davidson con una famiglia di attori di rincalzo che lo facevano uscire di senno. Tra i più temibili agenti di disturbo nella vita cinematografiche di Davidson figura il lentigginoso Spec O'Donnell (1911-1986), sempre fedele alla descrizione offerta di lui in *Call of the Cuckoo*: "Lo sbaglio più grave dell'amore." Sullo schermo le lentiggini denotavano di solito un personaggio gioviale, ma quelle di Spec si accompagnavano a un cuore di ghiaccio, un ghigno malevolo e due occhietti luccicanti che adoravano vedere il genitore cinematografico in imbarazzo. Spec, il cui esordio cinematografico risale al 1923, aveva recitato nelle comiche con i Century Comedy Kids, oltre che in lungometraggi come *Little Annie Rooney* (1925) e *Sparrows* (1926) con Mary Pickford. Toccò l'apice della sua carriera presso l'Hal Roach Studio, dove tormentò anche Charley Chase, James Finlayson e Marion Byron. L'avvento del sonoro lo relegò a parti secondarie, ma il suo aspetto rimase assai simile a quello degli anni Venti: impersonava fattorini e strilloni, e all'inizio degli anni Sessanta fu anche un abitante della bucolica Mayberry in due episodi della popolare serie televisiva americana *The Andy Griffith Show*.

Questo è il terzo film della serie di Davidson e come in *Should Second Husbands Come First?* (1927) Lillian Elliott vi interpreta il ruolo della ricca vedova un po' civetta, ma questa volta sia lei che Max sono afflitti da figli molesti, che ciascuno dei due desidera tenere nascosto all'altro. Si tratta di sostanzialmente di una rielaborazione del soggetto di *Mum's the Word*, la comica di Charley Chase diretta nel 1926 da McCarey, ma con la cruciale aggiunta di Spec O'Donnell in vesti muliebri. I travestimenti maschili e femminili sono stati un importante ingrediente in innumerevoli comiche del periodo muto, ma il premio per il "lui/lei" meno attraente va assegnato senza ombra di dubbio a O'Donnell. – Steve Massa

against him" situations of this series was on his face and shoulders, for which he developed a repertoire of shrugs, lifted eyebrows, and tilts of the head that conveyed the mounting frustrations of his put-upon papa.

The launch of the Davidson series was overseen by Leo McCarey (1898-1969), who directed the first entries. One of the screen's great comedy directors, McCarey started in films after early, unsuccessful careers as an amateur boxer, mining investor, and lawyer. His first work was as an assistant to director Tod Browning, which led to Universal giving him the opportunity to direct his own feature. When Society Secrets *(1921) failed at the box office, McCarey found himself out of the film business. Luckily he had become friendly with Hal Roach at the Los Angeles Athletic Club, and secured a position writing gags for the "Our Gang" series, but was soon teamed with comedian Charley Chase. Their notable achievements together led to McCarey becoming director-general of the entire studio, where he oversaw all the various elements of the shorts and played a significant role in the development of Stan Laurel and Oliver Hardy as a team.*

One of the aspects that McCarey devised for the Davidson comedies was to surround Max with a family of supporting players who would drive him to distraction. A chief irritant in Davidson's screen life was freckled-faced Spec O'Donnell (1911-1986), who always lived up to his Call of the Cuckoo *description, "Love's Greatest Mistake." Screen freckles usually denoted a fun-loving character, but Spec's spots came with an icy heart, a malevolent grin, and beady eyes that loved to see his screen father squirm. Spec had come to films in 1923, and appeared in kids' comedies at Century, in addition to features such as Mary Pickford's* Little Annie Rooney *(1925) and* Sparrows *(1926). The peak of his career though was at the Hal Roach Studio, where he also bedeviled Charley Chase, James Finlayson, and Marion Byron. When sound arrived he was demoted to bit parts, but never looking very different than he did in the 1920s, still playing newsboys, messengers, office boys, and even a townsperson of rural Mayberry in two episodes of the popular American television series* The Andy Griffith Show *in the early 1960s.*

This is the third entry in the Davidson series, and as in Should Second Husbands Come First? *(1927) Lillian Elliott is a rich coquettish widow, but this time both she and Max have obnoxious sons that each keeps hidden from the other. This is a reworking of the basic plot of McCarey's 1926 Charley Chase comedy* Mum's the Word, *but with the important addition of Spec O'Donnell in drag. Male and female drag was an important ingredient in countless silent comedies, but the prize for the most unattractive "he/she" has to go to O'Donnell. – Steve Massa*

CALL OF THE CUCKOO (US 1927)

REGIA/DIR: Clyde Bruckman. SUPV: Leo McCarey. DID/TITLES: H.M. Walker. PHOTOG: Floyd Jackman. MONT/ED: Richard Currier. CAST: Max Davidson, Lillian Elliott, Walter "Spec" O'Donnell, Leo Willis, James Finlayson, Charley Chase, Stan Laurel, Oliver Hardy, Fay Holderness, Lyle Tayo, Edgar Deering, Charles Meakin, Otto Fries, Frank Brownlee, Charlie Hall. PROD: Hal Roach. DIST: M-G-M. USCITA/REL: 15.10.1927. COPIA/COPY: DCP, 19'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Tra le sorprese che ci riserva *Call of the Cuckoo*, che ha come protagonista Max Davidson, spiccano le brevi apparizioni di artisti di Hal Roach del calibro di Stan Laurel, Oliver Hardy, Charley Chase e James Finlayson nei panni degli ospiti di un vicino manicomio. Questo film venne girato proprio nel periodo in cui Laurel & Hardy stavano decollando come coppia (hanno la testa rasata dopo le riprese di *The Second Hundred Years*, 1927) e tutti e quattro sembrano divertirsi un mondo nel tentativo di superarsi a vicenda. Lillian Elliott e Spec O'Donnell sono di nuovo gli scocciatori più prossimi di Max e anche altri membri della squadra di Roach, come Leo Willis, Fay Holderness, Lyle Tayo ed Edgar Deering, sono pronti a farlo uscire dai gangheri. C'è una famosa foto con Max nudo seduto in una vasca da bagno sfasciata: tenetevi forte, è una scena di questo film. Le immagini di nudo erano molto rare nelle comiche mute e dopo aver visto il macilento signor Davidson *au naturel* è facile capire il perché.

Leo McCarey gettò le basi delle comiche di Max Davidson e quando divenne supervisore generale dello studio, si alternarono al timone altri registi come Fred Guiol, Hal Yates e Arch Heath. *Call of the Cuckoo* è opera di Clyde Bruckman (1894-1955), uno dei maggiori talenti che operarono dietro le scene delle comiche mute. Proveniente dal giornalismo sportivo, passò al cinema nel 1919, scrivendo le didascalie per i cortometraggi del duo Lyons & Moran e per Monty Banks. Ottenne il successo nel campo della commedia nel 1921, quando entrò a far parte del gruppo di menti creative di Buster Keaton, con cui collaborò stabilmente da *The Playhouse* (1921) fino a *Seven Chances* (1925). Dopo delle brevi esperienze con Mack Sennett e con Harold Lloyd per *The Freshman* (1925), Bruckman portò a Keaton una copia del libro *The Great Locomotive Chase*, da cui fu tratto *The General* (1926), che egli diresse insieme a Buster. Clyde, che era ora un regista affermato, contribuì ai lungometraggi di Monty Banks e stette per un po' presso lo studio di Hal Roach Studio, dove curò la regia di alcuni cortometraggi formativi di Laurel & Hardy: *Putting Pants on Phillip*, *The Finishing Touch* e *The Battle of the Century* (tutti del 1927).

Egli aiutò anche Harold Lloyd ad adattarsi al sonoro con i film *Welcome Danger* (1929), *Feet First* (1930) e *Movie Crazy* (1932). Aveva però un grosso problema con l'alcol. Nel bel mezzo delle riprese spariva per andare a sbronzarsi, il che provocò la fine della sua carriera di regista, anche se era ancora richiesto come sceneggiatore. Ma la sua tendenza a riciclare cose scritte per altri fece sì che negli anni '40 Harold Lloyd intentasse causa alla Universal e alla Columbia per dei pezzi che Bruckman aveva riutilizzato. Egli finì così con l'essere considerato inidoneo ad assumere un lavoro: nei primi anni '50 riuscì a fare qualcosa in tv con Keaton e con Abbott & Costello, e poco altro. Nel 1955 si suicidò con una pistola presa in prestito da Keaton. Poco prima della morte, fu intervistato da Rudi Blesh, che stava scrivendo il libro *Keaton*, e gli confidò: "Spesso vorrei tornare a quei tempi, con Buster e la banda, nella Hollywood di quella volta. Ma non ho una lampada da strofinare. Ce n'era una sola." – STEVE MASSA

Among the surprise highlights of the Max Davidson starrer Call of the Cuckoo *are the guest cameos by the Hal Roach powerhouse performers Stan Laurel, Oliver Hardy, Charley Chase, and James Finlayson as inmates of a next-door insane asylum. This was filmed when Laurel & Hardy were just taking off as a team (their heads are shaven from shooting 1927's* The Second Hundred Years*), and the quartet seems to be having a great time trying to out-mug each other. Lillian Elliott and Spec O'Donnell are back as Max's immediate aggravations, and other Roach regulars such as Leo Willis, Fay Holderness, Lyle Tayo, and Edgar Deering are on hand to keep him in constant conniptions. There's a famous photo of a nude Max sitting in a collapsed bathtub – well, brace yourself, as that scene is in this picture. Nudity was very rare in silent comedies, and after you see the scrawny Mr. Davidson* au naturel *you'll understand why.*

Leo McCarey laid the groundwork for the Max Davidson comedies, and when he became overall supervisor for the studio, other directors such as Fred Guiol, Hal Yates, and Arch Heath took turns holding the reins. Call of the Cuckoo *is the handiwork of Clyde Bruckman (1894-1955) – one of silent comedy's most important behind-the-scenes talents. Coming from a newspaper sportswriter background, he broke into movies in 1919 writing titles for the shorts of the Lyons & Moran team and Monty Banks. He hit the comedy big time in 1921 when he joined Buster Keaton's staff of idea men, and worked steadily with Keaton from* The Playhouse *(1921) to his feature* Seven Chances *(1925). After freelancing a bit for Mack Sennett and on Harold Lloyd's* The Freshman *(1925) he brought Keaton a copy of the book* The Great Locomotive Chase *– this became* The General *(1926), which Bruckman co-directed with Buster. Now a credited director, Clyde worked on Monty Banks features and had a stint at the Hal Roach Studio, where he directed some of the formative Laurel & Hardy shorts,* Putting Pants on Phillip, The Finishing Touch, *and* The Battle of the Century *(all 1927).*

Bruckman helped Harold Lloyd adapt to sound with Welcome Danger *(1929),* Feet First *(1930), and* Movie Crazy *(1932), yet his fatal flaw was alcohol. He would go on binges and disappear during the middle of shoots, which effectively ended his directing career, although he was still in demand as a writer. However, his penchant for recycling material he had written for other people led to Harold Lloyd suing Universal and Columbia in the 1940s over material Bruckman had reused. This left Bruckman essentially unemployable; in the 1950s he managed to work on Keaton's and Abbott & Costello's television shows, but not much else. In 1955 he borrowed a gun from Keaton and killed himself. Around that time Bruckman had reminisced for Rudi Blesh, who was writing his book* Keaton, *and told Blesh: "I often wish that I were back there with Buster and the gang, in that Hollywood. But I don't have the lamp to rub. It was one of a kind." – STEVE MASSA*

Serata finale/Closing Night

LE ROSIER MIRACULEUX (The Wonderful Rose Tree) (FR 1904)
REGIA/DIR: Georges Méliès. PROD: Star Films (Catalogue no. 634-636). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, orig. 52.30 m.), 2'31" (trascritto a/*transferred at* 18 fps); senza titolo di testa e senza didascalie/*no main title or intertitles.* FONTE/SOURCE: The Brinton Collection – University of Iowa Libraries, Iowa City; Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA; Lobster Films, Paris.

Un nuovo Méliès riscoperto e presentato in prima mondiale a Pordenone. Il bramino Iftikar, che gode di una grande reputazione in India, è deciso a creare qualcosa di miracoloso che ne suggelli la fama. Sparge dei semi su un tappeto, si prosterna levando invocazioni e in un attimo i grani germogliano. Una piccola pianta di rose cresce producendo delle stupende rose. Con l'aiuto di un servo, il bramino compone un magnifico mazzo, che viene trasformato in un'unica, enorme rosa. Il fiore dispiega i petali e dal centro guizza fuori una bella giovane, che il bramino cerca di abbracciare. Ma lei gli sfugge ed esegue un'incantevole danza serpentina, poi scompare e il rosaio prende il suo posto: Iftikar lo distrugge, dichiarandosi sconfitto perché è stato capace di creare, ma non di preservare.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento,la Brinton Entertainment Company di Washington, Iowa, percorse il Midwest portando film, vetri di lanterna magica e altre forme di divertimento a gente che, in molti casi, non aveva mai visto cose del genere. Nel 1981 la collezione filmica di Frank Brinton – anzi, l'intera storia della sua vita – stava per finire in un cassonetto. Ma lo storico locale Michael Zahs intervenì contribuendo a salvarla. Grazie all'American Film Institute, le copie Brinton furono affidate per la preservazione alla Library of Congress, dove si trovano tuttora. Si tratta di film Pathé, Lumière, Edison e molte altre altre produzioni, compresi alcuni titoli non identificati. C'erano anche due film perduti di Georges Méliès, *Le Bouquet d'illusions* (presentato al Cinema Ritrovato di Bologna nel 2016) e questo, *Le Rosier miraculeux,* ovvero "Il rosaio miracoloso". Ed essendo la copia originale da tempo decomposta, il ritrovamento di questo film è un vero miracolo, anche se il finale è leggermente incompleto. Frank Brinton e Michael Zahs sono i protagonisti di *Saving Brinton* (2017), un documentario su questo tesoro cinematografico diretto da Tommy Haines e Andrew Sherburn. – SERGE BROMBERG

Le Rosier miraculeux, Georges Méliès, 1904.
(Lobster Films, Paris)

A new Méliès discovery, presented for the first time in Pordenone. The Brahmin, Iftikar, who enjoys a great reputation in India, has determined to create something miraculous which will place the seal upon his renown. He sows some seeds upon a carpet, prostrates himself, and in the course of his invocations, in less than an instant, the grains germinate. A small rosebush grows and produces beautiful roses. Aided by his servant, the Brahmin makes of them a magnificent bouquet, which is changed into a single enormous rose. The flower spreads out its petals and from its centre there darts forth a lovely young woman, whom the Brahmin strives to embrace. But she eludes him and dances a fascinating serpentine dance. She disappears, and the rosebush takes her place. Iftikar destroys the rosebush, and he confesses himself vanquished, for he has been able to create, but not to preserve.

In the late 19th and early 20th centuries, the Brinton Entertainment Company of Washington, Iowa, would travel throughout the Midwest bringing films, magic lantern slides, and other forms of entertainment to people who, in many cases, had never before seen such sights. Frank Brinton's film collection – indeed, his entire life history – was on the verge of ending up in a dumpster in 1981. But local historian Michael Zahs stepped in and helped ensure its survival. Thanks to the American Film Institute, the Brinton prints were sent to the Library of Congress for preservation, where they survive today. These films include Pathé, Lumière, Edison, and many other productions, including a few unidentified titles. Two of these were lost films by Georges Méliès, Le Bouquet d'illusions *(which was shown at the Bologna Cinema Ritrovato in 2016) and this one,* Le Rosier miraculeux*, or* The Wonderful Rose Tree*. The original print has long decomposed, and though the end is slightly incomplete, the film's discovery is a miracle!*

Frank Brinton and Michael Zahs are the stars of a new documentary dedicated to this treasure trove, Saving Brinton*, directed by Tommy Haines and Andrew Sherburne. – SERGE BROMBERG*

THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG
(Old Heidelberg/The Student Prince/Il principe studente) (US 1927)
REGIA/DIR, PROD: Ernst Lubitsch. EXEC PROD: Irving Thalberg. SCEN: Hans Kraly [Hanns Kräly]. PHOTOG: John Mescall. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day, [+ Hans Dreier?]. COST: Ali Hubert, Eric Locke. MONT/ED: Andrew Marton. DID/TITLES: Marian Ainslee, Ruth Cummings. ASST DIR: George Hippard. SCRIPT CLERKS: Andrew Marton, Joseph Newman. CAST: Ramon Novarro (*principe/Prince Karl Heinrich*), Norma Shearer (*Kathi*), Jean Hersholt (*Dr. Juttner*), Gustav von Seyffertitz (*re/King Karl VII*), Philippe de Lacy (*il piccolo/young Karl Heinrich*), Edgar Norton (*Lutz*), Bobby Mack (*Kellerman*), Edward Connelly (*maresciallo di corte/Marshal of the Court*), Otis Harlan (*il vecchio/Old Ruder*), John S. Peters, George K. Arthur (*studenti/students*), Edythe Chapman, Lionel Belmore, Lincoln Steadman, Ruby Lafayette. PROD: M-G-M. COPIA/COPY: 35mm, 9299 ft., 105' (23-24 fps; *brief sections* 22 fps), col. (imbibito/*tinted – 2 sections only*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions, London.

Partitura/*Score:* Carl Davis; commissionata da/*commissioned by* Thames Television per/*for* Channel 4; esecuzione autorizzata da/*performed by arrangement with* Faber Music Ltd., London, per conto di/*on behalf of* Carl Davis.
Esecuzione dal vivo/*Performed live by*: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/*conductor*: Mark Fitz-Gerald.

Pur essendo la Grande Guerra ormai finita, film antitedeschi come *The Four Horsemen (I quattro cavalieri dell'Apocalisse)* e *Mare Nostrum* vennero proibiti sia in Germania che in Austria. Il mercato dell'Europa centrale andava riconquistato. Presentando personaggi positivi con indosso uniformi tedesche, *The Student Prince in Old Heidelberg* proseguiva nella direzione indicata l'anno precedente da *Flesh and the Devil* (*La carne e il diavolo*).
Il film si basa sul romanzo *Karl Heinrich* (1899) di Wilhelm Meyer-Förster, che narra dell'impossibile amore tra un principe ereditario e la figlia di un locandiere. Nel 1901 l'autore ne trasse un'opera teatrale, *Alt-Heidelberg*, che fu rappresentata a New York nel 1903 con il titolo *Old Heidelberg*. Nel 1915 John Emerson realizzò una versione cinematografica del romanzo, interpretata da Wallace Reid e Dorothy Gish, con Erich von Stroheim nel ruolo del valletto Lutz. (Avendo Emerson adottato per il film il titolo dell'allestimento teatrale, insorse subito una controversia legale.) Nel 1923, in Germania, Hans Behrendt adattò per lo schermo il testo teatrale, con Paul Hartmann ed Eva May nei ruoli principali. Infine, un'operetta realizzata da Dorothy Donnelly e dal compositore Sigmund Romberg, *The Student Prince*, esordì a New York nel 1924 e rimase in cartellone per parecchi anni.
Alla M-G-M, la regia del film fu promessa a William Wellman, come ricompensa per aver curato il rifacimento di alcune scene di un film di Sternberg; ma poi Wellman fu licenziato, realizzò *Wings* (*Ali*) per la Paramount e divenne celebre. *The Student Prince* fu allora offerto a Erich von Stroheim. Ma questi, che ricordava ancora con amarezza quando nel 1925 Irving Thalberg lo aveva estromesso da *The Merry Widow* (*La vedova allegra*), se ne andò per girare *The Wedding March* (*Sinfonia nuziale*), un film che narra dell'impossibile amore tra un principe moralmente obbligato e una bella popolana.
Nel 1926, Ernst Lubitsch, ancora sotto contratto con la Warner Bros., era in trattative con la Paramount. La M-G-M sperava di averlo in prestito e poi trattenerlo definitivamente. I fratelli Warner gli offrirono un aumento di stipendio, ma Lubitsch firmò con la Paramount (perdendo l'occasione di realizzare un film su cui aveva messo gli occhi, *The Jazz Singer*). Fu raggiunto un compromesso: la Paramount e la M-G-M avrebbero pagato un risarcimento alla Warner. Lubitsch avrebbe girato *Old Heidelberg* per la M-G-M, poi sarebbe passato alla Paramount.
Gli sfarzosi set e le imponenti scene di massa fecero sì che questo nuovo

Even when the Great War was over, anti-German films like The Four Horsemen *and* Mare Nostrum *were banned both by Germany and Austria. The Central European market had to be won back. In showing sympathetic characters in German uniforms,* The Student Prince in Old Heidelberg *followed the path set by* Flesh and the Devil *a year earlier.*
The source novel, Karl Heinrich*, about the impossible love between a crown prince and an innkeeper's daughter, was written in 1899 by Wilhelm Meyer-Förster, who made it into a play in 1901,* Alt-Heidelberg*, which opened in New York in 1903 as* Old Heidelberg*. In 1915, John Emerson filmed the novel with Wallace Reid and Dorothy Gish, the role of Lutz the valet being played by Erich von Stroheim. (Since Emerson used the title of the play, a lawsuit promptly ensued.) In Germany in 1923, Hans Behrendt adapted the play for the screen, starring Paul Hartmann and Eva May. An operetta,* The Student Prince*, by Dorothy Donnelly and composer Sigmund Romberg, opened in New York in 1924 and ran for several years.*
At M-G-M, William Wellman was promised the film as a reward for doing retakes on a Sternberg picture. Then he was fired, made Wings *for Paramount, and became a star director.* The Student Prince *was offered to Erich von Stroheim. But his memories of being fired by Irving Thalberg on the 1925* Merry Widow *were still painful. So Stroheim went away and made* The Wedding March*: a film about the impossible love between a duty-bound prince and a lovely commoner.*
In 1926, still under contract to Warner Bros., Ernst Lubitsch was negotiating with Paramount. M-G-M hoped to borrow him, then win him away for good. Warners offered to raise his salary, but Lubitsch signed with Paramount. (And thus missed making a film he had had his eye on, The Jazz Singer*.) A compromise was reached. Both Paramount and M-G-M would pay compensation to Warners. Lubitsch would make* Old Heidelberg *for M-G-M, then join Paramount.*
Lavish sets and large crowd scenes made his new project M-G-M's second most expensive silent film after Ben-Hur *(it cost $1.2*

The Student Prince in Old Heidelberg , Ernst Lubitsch, 1927: programma di sala/*souvenir programme*.
(New York Public Library for the Performing Arts)

The Student Prince in Old Heidelberg, Ernst Lubitsch, 1927: Philippe De Lacy, Jean Hersholt; la birreria all'aperto di Ruder/*Ruder's beer garden;* Ramon Novarro, Norma Shearer (The Museum of Modern Art, New York)

progetto diventasse il più dispendioso film muto della M-G-M dopo *Ben-Hur* (costò un milione e duecentomila dollari). Stando a quel che si dice, il reparto sceneggiature dello studio si era messo in contatto con Meyer-Förster nel 1925, ma alla fine furono acquisiti, pare, i diritti per l'operetta e il titolo del film, inizialmente annunciato come *Old Heidelberg* (il titolo di questa copia), dovette essere cambiato.
Dopo aver ingaggiato Hans Kraly, lo sceneggiatore di Lubitsch, la M-G-M, a quanto pare contro la volontà del regista, scelse per le parti principali due

million). But while the story department had reportedly been in touch with Meyer-Förster in 1925, it seems they ended up buying the rights to the operetta, and had to change the title of their film, first announced as Old Heidelberg *(the title on this print).*
Having secured Hans Kraly, Lubitsch's scenarist, M-G-M – apparently against the wishes of the director – chose two of their best-known stars for the principal roles. For the Crown Prince, Ramon Novarro, who had played the lead in Ben-Hur. *For the role*

Ramon Novarro, Norma Shearer in *The Student Prince in Old Heidelberg,* 1927. (The Museum of Modern Art, New York)

dei propri divi più noti: come principe ereditario, Ramon Novarro, che era stato il protagonista di *Ben-Hur*. Per il ruolo di Kathi, erano state prese in considerazione May McAvoy, Marceline Day e Fay Wray (quest'ultima fece invece *The Wedding March*). Fu Norma Shearer ad avere la parte, ma si rivelò una piantagrane, pur essendo la fidanzata di Irving Thalberg.
Secondo Sam Marx, story editor della M-G-M, Lubitsch riteneva che lei interpretasse la cameriera con troppa grandiosità. E alla fine lui, che era solitamente mite, perse la pazienza. " '*Mein Gott!*' gridò. 'Posso far venire

of Kathi, May McAvoy, Marceline Day, and Fay Wray had been considered (Fay Wray did The Wedding March *instead). Norma Shearer got the part, but proved troublesome, even though she was the fiancée of Irving Thalberg.*
*According to Sam Marx, story editor at M-G-M, Lubitsch felt she was playing the waitress in too grand a manner. Lubitsch, usually mild-mannered, lost his patience. "'*Mein Gott!*' he shouted. 'I can get a waitress from the commissary who will do better than you.'"*

The Student Prince in Old Heidelberg. A sx/*Left:* Ernst Lubitsch, John J. Mescall, Ramon Novarro. A dx/*Right:* in prima fila/*in the foreground,* Ernst Lubitsch, Mrs. Lubitsch (Helene Kraus), Ramon Novarro, Norma Shearer, Hanns Kräly. (The Museum of Modern Art, New York)

una cameriera della mensa capace di far meglio'." La Shearer chiese allora di far venire Thalberg sul set. "Lubitsch si sedette tranquillamente sulla sedia del regista, tirando boccate dal sigaro spento, mentre tutti i presenti pregustavano ciò che sarebbe successo. E successe che Thalberg ascoltò la sua futura sposa, la sfiorò con un bacio e poi le disse, 'Mia cara, sono sicuro che possiamo tutti imparare molto dal signor Lubitsch'."

"Il vasto set all'aperto di Culver City assomiglia ora a un angolo della romantica Germania", scrisse il giornalista tedesco Arnold Höllriegel dopo aver visitato il set. Per scrupolo di autenticità il costumista di Lubitsch aveva fatto arrivare 32 furgoni carichi di uniformi e attrezzature. Il montatore Andrew Marton ricorda che venne usato il teatro di posa più grande della M-G-M, con il set del castello di Heidelberg in falsa prospettiva. Le scene in esterni vennero girate nel Laurel Canyon, le cui querce ricordavano Heidelberg. Per simulare l'inverno cast e troupe staccarono le foglie dai rami.

Lubitsch, tuttavia, era insoddisfatto. Durante un viaggio in Europa filmò gli esterni del castello di Heidelberg. Ma nulla di questo materiale fu utilizzato perché arrivò dalla Germania quando il film era ormai praticamente completato. Essendo la M-G-M nota per i rifacimenti delle riprese, secondo fonti dell'epoca John M. Stahl avrebbe rigirato una cruciale scena d'amore durante l'assenza di Lubitsch. Ma non fu così secondo Marton, il montatore di Lubitsch, presente sul set in qualità di segretario di edizione: egli riferisce che fu lo stesso Lubitsch, scontento della scena, a rigirarla (sembra che in particolare fossero i fiori a incorrere nella sua disapprovazione).

Oltre allo stile arguto e sofisticato per cui era famoso, Lubitsch introduce in questo film un tono più cupo (anche se Marton osserva che ogni allusione alle "confraternite di schermidori" di Heidelberg era stata eliminata in

Shearer asked for Thalberg to be brought to the set. "Lubitsch sat down calmly in his director's chair, pulling on his unlit cigar, while everyone within earshot waited to see what would happen. What happened was that Thalberg listened to his bride, kissed her lightly, and said, 'Darling, I'm sure we can all learn a lot from Mr. Lubitsch.'"

"The vast backlot at Culver City now resembles a corner of romantic Germany," wrote Arnold Höllriegel, a German journalist visiting the set. To achieve authenticity, 32 trunkloads of uniforms and equipment had been brought over by Lubitsch's costumier. Editor Andrew Marton said they used the biggest stage at M-G-M, with Heidelberg Castle as a false-perspective set. Outdoor scenes were shot in Laurel Canyon, whose oak trees were reminiscent of Heidelberg. Winter was simulated by having cast and crew pick off the leaves.

Still Lubitsch was dissatisfied. During a trip to Europe he filmed exteriors of Heidelberg Castle. By the time the German footage arrived the picture was practically finished, and none of it was used. With M-G-M notorious for its retakes, contemporary sources have John M. Stahl reshooting a crucial love scene during Lubitsch's absence. Not according to Marton, Lubitsch's editor, and, as script clerk, present on the set: he has Lubitsch, unhappy with the scene (the flowers in particular seem to have incurred his displeasure), reshooting it himself.

Beyond the witty, sophisticated style for which he was renowned, Lubitsch brings a darker tone to this film. (Though Marton notes that all allusions to Heidelberg's "fencing fraternities" had been

The Student Prince in Old Heidelberg : Ramon Novarro, Ernst Lubitsch, Norma Shearer. (The Museum of Modern Art, New York)

quante estranea). La storia d'amore tra il principe e la contadinella acquista un significato più universale del semplice sacrificio compiuto per senso del dovere: ci ricorda che la passata felicità raramente può essere ritrovata. Una rivista di categoria pronosticò che il film sarebbe diventato "uno dei più importanti ambasciatori dell'America in tempo di pace e avrebbe sanato le crudeli ferite inflitte dalla guerra mondiale". E quando uscì in Inghilterra, nel 1929, con il titolo di *The Student Prince*, fu votato miglior film dell'anno. Ancora una cosa: si dice che durante la seconda guerra mondiale,
il generale dell'aeronautica americana responsabile per il settore di Heidelberg amasse il film a tal punto da impedire che la città venisse bombardata. Per fortuna, nessuno gli aveva detto che neanche un fotogramma della versione finale era stato girato sul posto. – Kevin Brownlow, Caroline M. Buck

eliminated as alien.) The love story of a Prince and a peasant girl becomes something more universal than simply sacrifice in the face of duty: a reminder that past rapture can rarely be recaptured. A trade paper forecast that the picture would become "one of America's greatest peacetime diplomats, soothing the cruel hurts inflicted by the World War". When the film was released in England in 1929 (as The Student Prince*) it was voted the best picture of the year.*
There's one more thing: a rumour that during World War II, the USAAF general in command of the relevant sector so loved the film that he prevented Heidelberg being bombed. It's as well no one told him that not a frame of the final print was actually shot there. – Kevin Brownlow, Caroline M. Buck

Old Heidelberg e io: la musica

Nel 1984 si era ormai consolidata la prassi di presentare ogni anno i Thames Silents (poi, Channel 4 Silents) al festival di Londra e non solo e io mi accingevo a comporre una partitura per il mio settimo lungometraggio muto. Ancora una volta, una nuova storia, un nuovo regista, nuove star. Questa volta però non ci sarebbe stata una première dal vivo, ma una registrazione televisiva.

Il film era stato realizzato sulla scia di un successo di Broadway basato su una pièce del primo Novecento, *Old Heidelberg*, che era imperniato sulle avventure di un principe che va all'università. La versione musicale venne ribattezzata *The Student Prince*; la musica, splendida, è di Sigmund Romberg. Ma allora, come adesso, sorsero dei problemi di copyright; il film fu ribattezzato *Old Heidelberg* e io venni incaricato di comporre una nuova partitura.

Diversi sono gli elementi da cui ho tratto spunto. David Gill mi raccomandò di tener conto dell'ironia del regista, del suo famoso "tocco". Da parte mia sapevo che la musica per bere, amare, marciare è parte integrante della vita di uno studente. In effetti sullo schermo appare uno spartito – la musica della taverna verrà ricordata dal nuovo re per il resto della sua vita. Il periodo è quello antecedente la prima guerra mondiale, l'idioma musicale tardo romantico austro-tedesco, l'orchestra classica. Dal ricco assortimento di melodie utili ne ho scelta una per aprire il film. "Gaudeamus igitur" mi era stata insegnata da bambino alla mia prima lezione di latino. In seguito, quando ho scoperto che Brahms l'aveva inclusa nella sua Akademische Fest-Ouverture non ho potuto resistere.

A questo punto vorrei ringraziare le Giornate per aver scelto di aprire e chiudere l'edizione 2017 con due mie partiture. La nostra è una longeva e gratificante collaborazione iniziata nel 1986 con la proiezione di *The Wind*. Mi fa piacere dire che Pordenone ha aperto il ricco repertorio dei "film muti" al mondo. Bravi, bravissimi! – Carl Davis

Old Heidelberg and I: The music

By 1984 the Thames Silents (later the Channel 4 Silents) had established a pattern of appearances at the annual London Film Festival as well as many others, and I was about to compose for my seventh silent feature. Again a new subject, director, and stars. This time however it would not be premiered "live", but recorded for TV transmission.

The film was made in the shadow of a Broadway musical hit, based on an early 20th century play, Old Heidelberg, *about the adventures of a prince of a small principality on going to university. The musical version was renamed* The Student Prince, *and has a beautiful score by Sigmund Romberg. But then, as now, copyright issues intervened, and the film was once again renamed* Old Heidelberg, *and I was commissioned to provide a new score.*

Several elements gave me some clues: David Gill advised me to look for the director's private jokes – the famous "Lubitsch Touch". Secondly, I know that music for drinking, romance, and marching was integral to student life. Sheet music actually appears on the screen – the music of the tavern would be remembered by the new King for the rest of his life. The period is pre-World War I, the musical idiom late Austro-German romantic, the orchestra classical. From the rich store of useful melodies, I chose one to open the film.

"Gaudeamus Igitur" was taught to me as a child in my first Latin lesson. Later I discovered Brahms's setting in his Academic Festival Overture. *I couldn't resist.*

At this point I would like to thank the Pordenone Festival for performing two scores of mine that both open and close the Festival. This has been a long and very gratifying relationship, beginning in 1986 with a screening of The Wind. *I am happy to say that Pordenone opened the rich repertoire of "silents" to the world. Bravo, bravissimo! And thank you. – Carl Davis*

Karin Molander in *Synnöve Solbakken*, John W. Brunius, 1919. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

CINEMA SCANDINAVO

SCANDINAVIAN CINEMA

La sfida della Svezia

Il 2017 segna il centenario dell'inizio di quella che è conosciuta come l'"età dell'oro" del cinema svedese, ovvero l'apice artistico raggiunto dall'industria di quel paese negli anni successivi al fortunato adattamento di Victor Sjöström del poema di Henrik Ibsen *Terje Vigen*, la cui prima si tenne nel gennaio del 2017. Quest'"età dell'oro" è associata a film di grosso budget e di alte ambizioni artistiche, basati su acclamate opere letterarie e di ambientazione per lo più rurale, in luoghi che ancorano l'azione al paesaggio scandinavo. Erano spesso definiti "film nazionali" in quanto espressione della letteratura, del territorio e dei costumi nazionali.

Il nuovo modello produttivo fu adottato anche dalla principale casa concorrente, la Skandia, costituita nel 1918 da piccole società che si erano unite con l'obiettivo di fare concorrenza alla Svenska Bio. Tra i progetti più ambiziosi della Skandia figuravano film basati sui lavori dei premi Nobel scandinavi Bjørnstjerne Bjørnson e Henrik Pontoppidan, e altri adattamenti di testi di vincitori del Nobel furono messi in cantiere quando, nel dicembre del 1919, la Skandia si unì alla Svenska Bio per formare la Svensk Filmindustri.Troppo spesso, però, l'"età dell'oro" svedese è stata riferita solamente alle opere di Victor Sjöström e Mauritz Stiller, escludendo gli altri registi che lavoravano nello stesso stile. Splendide pellicole sono rimaste nell'ombra perché non rientravano in questa troppo angusta concezione della storia cinematografica svedese.

La presente rassegna, che è suddivisa in due parti e continuerà l'anno prossimo, nasce dalla convinzione che i primi film svedesi del periodo aureo rappresentassero una significativa sfida sul piano estetico, commerciale e culturale per i cineasti sia dei Paesi vicini sia della Svezia. Proponendo al pubblico delle Giornate importanti, ma meno noti, titoli svedesi dell'"età dell'oro" insieme a opere artisticamente affini

The Swedish Challenge

2017 marks the centennial of the start of what has became known as the "Golden Age" of Swedish cinema. This "Golden Age" is commonly regarded in film history as the Swedish film industry's artistic peak in the years following the success of Victor Sjöström's Henrik Ibsen adaptation A Man There Was *(*Terje Vigen*), which premiered in January 1917. It is associated with films with large budgets and artistic ambitions, based on acclaimed literary works, and mostly set in a rural milieu, with location anchoring the action in the Scandinavian landscape. These films were often referred to as "national films" because of their reliance on national literature, national landscape, and national costume.*

There has been a tendency, however, to focus accounts of the Swedish "Golden Age" exclusively on the films made by Victor Sjöström and Mauritz Stiller, leaving out all other Swedish directors who made films in the same style. Many wonderful films have thus slipped from view because they do not match this overly narrow conception of Sweden's film history.

This 2-part film series, which will continue next year, is built around the argument that the first Swedish "Golden Age" films constituted a significant challenge to filmmakers in the neighbouring countries, as well as in Sweden itself – aesthetically, commercially, and culturally. By showing a variety of important but lesser-known Swedish "Golden Age" films in combination with artistically connected films from the surrounding countries we want to emphasize to the Giornate audience how the Swedish films functioned as a catalyst in the other Nordic countries for the conception of what a national cinema is and should be.

With A Man There Was*, the leading Swedish production company Svenska Biografteatern (Svenska Bio, for short) set a new standard*

provenienti dalle nazioni confinanti vogliamo sottolineare la funzione catalizzatrice che film svedesi hanno esercitato negli altri Paesi nordici per quanto riguarda la concezione di un cinema nazionale.
Con *Terje Vigen*, la più importante società di produzione svedese, la Svenksa Biografteatern (in breve, Svenska Bio), stabilì nuovi standard produttivi. Non era il primo film tratto da una grande opera letteraria, ma il budget e i tempi di produzione, nonché il livello di ambizione artistica, non avevano precedenti in Svezia. Il successo della pellicola portò, a partire dalla stagione seguente, a un cambio di strategia: meno film in lavorazione, ma con disponibilità finanziarie molto maggiori, spesso (ma non sempre) tratti da testi letterari e con lo scenario naturale nordico come elemento centrale. Dei cinque registi sotto contratto con la Svenska Bio, soltanto Stiller e Sjöström furono riconfermati.
In Norvegia, le trasposizioni da Bjørnson furono viste come una provocazione: non solo prendevano a ispirazione uno dei più famosi autori norvegesi e venivano girate in esterni proprio in Norvegia, ma molte scene erano esplicite ricostruzioni dei più iconici dipinti prodotti dal nazionalismo romantico norvegese dell'Ottocento. La Norvegia era diventata completamente indipendente dalla Svezia appena nel 1905: alcuni critici videro in quelle pellicole svedesi un tentativo di appropriazione della cultura norvegese e voci sempre più forti si levarono a chiedere la rinascita dell'allora stagnante industria cinematografica norvegese. *Fante-Anne* (1920) di Rasmus Breistein fu il primo di una serie di film norvegesi basati sul patrimonio letterario nazionale che vennero realizzati seguendo l'esempio svedese.
L'indipendenza della Finlandia dalla Russia venne sancita solo nel dicembre del 1917. Il film di Mauritz Stiller del 1919 *Sången om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto), che adattava il romanzo dell'autore finlandese Johannes Linnankoski, fu apprezzato in Finlandia e fece vedere come la cultura finnica e i temi di interesse nazionale potessero essere trasferiti sul grande schermo. Come la Norvegia, anche la Finlandia aveva un ristretto mercato cinematografico interno e le società di produzione non avevano vita facile. Nel 1919, però, ne furono fondate due, esplicitamente orientate alla produzione di cinema nazionale. Una di queste, la Suomen Filmitaide (Suomi-Filmi dal 1921), che si avvaleva di registi come Teuvo Puro e Erkki Karu ed ambiva a trasporre sullo schermo i classici nazionali, diventò la più importante società di produzione finlandese degli anni Venti.
Dal canto suo, la Danimarca raccolse la sfida rappresentata dagli adattamenti letterari svedesi con spirito diverso. Sia durante che dopo la prima guerra mondiale, la principale società di produzione danese, la Nordisk, dovette far fronte a difficoltà economiche. Nel 1918 decise di adottare una politica produttiva simile a quella della Svenska Bio, concentrandosi su pochi titoli ma più costosi e ambiziosi, senza privilegiare però, tranne qualche eccezione, soggetti danesi o scandinavi. La più chiara conferma dell'influenza svedese è probabilmente la serie di quattro adattamenti di opere di Dickens firmati dal regista A. W. Sandberg e iniziata nel 1921 con *Vor fælles ven* ([Il nostro comune amico], presentato alle Giornate del 2012). Non mancarono comunque alcuni

for filmmaking. Films based upon acclaimed literary works had been made before, but the costs and production time – as well as the overall artistic ambition – were much higher for this film than for any other Swedish film made up to that time. The result was successful, and from the following season, overall production was shifted to fewer but much more expensive films, often (but not always) based on literary works and with the Nordic landscape as an important element. Out of Svenska Bio's five previously contracted directors only Stiller and Sjöström had their contracts renewed.
The new production model was also adapted by its main rival Skandia, which had been formed by a number of smaller production companies in 1918 in an effort to compete with Svenska Bio. Among Skandia's most prestigious projects were films based on the works of Scandinavian Nobel Prize laureates Bjørnstjerne Bjørnson and Henrik Pontoppidan, followed by further adaptations of Nobel Prize winners after Skandia merged with Svenska Bio to form the big combine Svensk Filmindustri in December 1919.
In Norway, the Bjørnson adaptations were seen as rather provocative. Not only were they based on works by one of the most acclaimed Norwegian authors and shot on location in Norway, scenes in the films also recreated some of the most iconic artworks of the Norwegian 19th-century national romantic movement. Norway had only become fully independent from Sweden in 1905; these Swedish films were seen by some critics as an appropriation of the Norwegian cultural heritage, and loud demands were made for a revival of the then-slumbering Norwegian film industry. Beginning with Rasmus Breistein's Fante-Anne *(Gypsy Anne, 1920), a series of Norwegian national films based on the country's own literary heritage were made following the Swedish model.*
Finland's independence from Russia came only in December 1917. Mauritz Stiller's Song of the Scarlet Flower *(*Sången om den eldröda blomman*, 1919, adapted from a story by the Finnish author Johannes Linnankoski) was appreciated in Finland and gave a glimpse of how Finnish cultural heritage and national themes could be transferred to the screen. Like Norway, Finland had a small film market, and setting up viable production companies proved difficult, but in 1919, two new ones were established, both explicitly committed to making national films. One of them, Suomen Filmitaide (Suomi-Filmi, from 1921), with directors Teuvo Puro and Erkki Karu, and the ambition to film national literary classics, would become the dominant Finnish film company of the 1920s.*
Denmark, on the other hand, dealt with the challenge presented by the Swedish literary films in a different manner. The leading Danish production company, Nordisk, struggled economically during and after World War I. In 1918 Nordisk adapted a production policy similar to Svenska Bio, with fewer but more expensive and ambitious films, but apart from a few exceptions they chose not to emphasize Danish or Scandinavian stories. Instead, the clearest expression of the Swedish influence was probably director A. W. Sandberg's series of four Dickens adaptations, starting with Our Mutual Friend *(*Vor Fælles Ven*, 1921,*

esempi di pellicole basate su opere letterarie scandinave: il dramma islandese del 1920 di Gunnar Sommerfeldt, *Borgslægtens Historie* (La storia della famiglia Borg) e il film di A. W. Sandberg del 1923, *Lasse Månsson fra Skaane* (Lasse Månsson di Scania), ambientato durante le seicentesche guerre di Scania. Il film Sandberg del 1924, *Morænen* (La morena), scritto direttamente per lo schermo, ma ambientato nella campagna norvegese, fu accostato dalla stampa danese alle più belle produzioni svedesi.

Tra i pochissimi film danesi che provarono ad adottare pienamente il modello svedese, uno dei migliori esempi è *Der var engang* (C'era una volta; 1922) di Carl Theodor Dreyer, basato su un famoso dramma teatrale esplicitamente nazionalistico e prodotto dal distributore danese della Svensk Filmindustri. Nessuno poteva abbracciare più convintamente di Dreyer il modello svedese degli adattamenti di opere caratterizzate da intimità psicologica e scenari naturali nordici. Lo testimoniano i suoi *Prästänkan* (La vedova del pastore; 1920) e *Glomdalsbruden* (La fidanzata di Glomdal; 1925), prodotti rispettivamente in Svezia e Norvegia ma entrambi ambientati nella pittoresca campagna norvegese. Che l'adozione del modello svedese da parte di Dreyer fosse deliberata lo attesta un suo articolo del 1920, in cui afferma che grazie alle conquiste degli svedesi, il cinema era entrato nella "terra promessa dell'arte".

CASPER TYBJERG & MAGNUS ROSBORN

shown at the 2012 Giornate). There were, however, a handful of films based on Nordic literary works: Gunnar Sommerfeldt's Icelandic drama Sons of the Soil *(*Borgslægtens Historie*, 1920), and A. W. Sandberg's* Struggling Hearts *(*Lasse Månsson fra Skaane*, 1923), set during the 17th-century Scanian wars. Sandberg's* The House of Shadows *(*Morænen*, 1924), written directly for the screen but set in the Norwegian countryside, was compared by Danish critics with the finest Swedish achievements.*

Of the very few Danish films that tried to adopt the Swedish model fully, one of the best examples is Carl Th. Dreyer's Once Upon a Time *(*Der var engang*, 1922), which was based on a famous, explicitly nationalistic play and produced by the Danish distributor of Svensk Filmindustri's films. No one embraced the Swedish model of literary adaptations with psychological intimacy set in natural Nordic scenery more eagerly than Dreyer, and his mastery of the Swedish style can be seen in films such as* The Parson's Widow *(*Prästänkan*, 1920) and* The Bride of Glomdal *(*Glomdalsbruden*, 1925), produced in Sweden vand Norway respectively but both set in the picturesque Norwegian countryside. That Dreyer's embrace of the Swedish model was deliberate can be seen from an article he wrote in 1920, in which he proclaimed that through the Swedes' achievements, cinema had been let into "art's promised land".*

CASPER TYBJERG & MAGNUS ROSBORN

Si ringraziano/*With thanks to: Jon Wengström, Svenska Filminstitutet; Thomas Christensen, Marianne Jerris, Lars-Martin Sørensen, Danske Filminstitut; Morten Egholm, DIS Copenhagen; Antti Alanen, Tommi Partanen, KAVI (Kansallinen Audiovisuaalinen Instituuti); Bent Kvalvik, Nasjonalbiblioteket (National Library of Norway); Anne Bachmann, Bo Florin (University of Stockholm); Jaakko Seppälä (University of Helsinki); Claire Thomson (University College London); Gunnar Iversen (Carleton University); Flemming Behrendt.*

SYNNÖVE SOLBAKKEN (A Norway Lass) (SE 1919)

REGIA/DIR: John W. Brunius. SCEN: John W. Brunius, Sam Ask. PHOTOG: Hugo Edlund, Arthur Thorell. SCG/DES: Gustaf Hallén. CAST: Karin Molander (*Synnöve Solbakken*), Lars Hanson (*Thorbjörn Granliden*), Egil Eide (*Saemund Granliden*), Svea Peters (*Ingebjörg Granliden*), Hjalmar Peters (*Guttorm Solbakken*), Ingrid Sandahl (*Karen Solbakken*), Einar Rød (*Aslak*), Ellen Dall (*Ingrid Granliden*), Gösta Cederlund (*Knud Nordhaug*). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 20.10.1919. COPIA/COPY: 35mm, 2162 m. (orig. 2235 m.), 95' (20 fps); did/*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Synnöve Solbakken and Thorbjörn Granliden sono due bambini che vivono in due vicine fattorie, l'una più ricca dell'altra. A dispetto dei tentativi del subdolo bracciante Aslak di convincere Thorbjörn che Synnöve sia in combutta con i troll, i due diventano amici, per poi innamorarsi una volta adulti. I genitori di Synnöve, appartenenti a una confessione molto conservatrice, trovano Thorbjörn inadatto alla figlia, specialmente per la sua fama di attaccabrighe. E il suo rivale Knud fa il possibile per metterlo nei guai. In occasione della festa di mezza estate, Synnöve si fa promettere da Thorbjörn che cambierà. Mentre Synnöve è sui monti a lavorare nei pascoli estivi della sua famiglia, gli intrighi del malvagio Aslak minacciano il loro amore e perfino la vita di Thorbjörn.

Synnöve Solbakken fa parte di una coppia di film basati sulle opere del premio Nobel norvegese Bjørnstjerne Bjørnson e prodotti dalla

Synnöve Solbakken and Thorbjörn Granliden are children from neighboring farms, one wealthier than the other. Despite the attempt of the devious farmhand Aslak to convince Thorbjörn that Synnöve is in league with the trolls, the two become friends. They grow older and fall in love. Synnöve's parents belong to a very conservative denomination, and they find Thorbjörn unsuitable for her, especially since he has a reputation as a rowdy, and his rival Knud does what he can to get him into more trouble. At the midsummer celebration Synnöve makes Thorbjörn promise to change his ways. While Synnöve is up in the mountains working at her family's summer pasture, however, the schemes of the evil Aslak will threaten both their love and Thorbjörn's life.

Synnöve Solbakken *is one of two films based on works by the Norwegian Nobel Prize Laureate Bjørnstjerne Bjørnson produced by*

Egil Eide, Lars Hanson in *Synnöve Solbakken*, John W. Brunius, 1919. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Skandia nel 1919 per fare concorrenza alla rivale Svenksa Bio. Oltre a rientrare alla perfezione nei criteri di appartenenza alla cosiddetta "età dell'oro", essendo una produzione di prestigio tratta da un'importante opera letteraria, il film è contraddistinto da esterni (girati nella valle di Gudbrand in Norvegia) capaci di fornire un immediato senso di autenticità e di giocare un ruolo decisivo nella trama. Ciò è forse meno evidente di quanto non lo sia nell'altro film tratto da Bjørnson,

Skandia in 1919 in order to compete with its rival Svenska Bio. Not only does the film fit well within the commonly used "Golden Age" criteria as a prestigious production based on an acclaimed literary work, but its filming on location (in the Gudbrand Valley in Norway) is extremely effective, creating an authentic atmosphere as well as playing an active role in the plot. Maybe this is not as clear as in the other Bjørnson film, A Dangerous Wooing *(*Ett farligt frieri*, Rune Carlsten, 1919), where*

John W. Brunius (a cavallo/*on horseback*), Lars Hanson, Karin Molander, Ellen Dall in *Synnöve Solbakken*, John W. Brunius, 1919. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Synnöve Solbakken, John W. Brunius, 1919. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Ett farligt frieri (Una proposta pericolosa) di Rune Carlsten, del 1919, in cui una parete montuosa si frappone letteralmente tra l'eroe e la sua amata. Tuttavia anche in una cruciale fase narrativa di *Synnöve Solbakken* il paesaggio si erge a ostacolo tra Synnöve e Thorbjörn.
Rispetto a *Thora van Deke,* l'altro film di Brunius presente in questa rassegna, *Synnöve Solbakken* è caratterizzato da uno stile più statico, tipico dei tableaux. Questo diverso stile visivo dipende forse dal fatto che Brunius si era visivamente ispirato, ri-creandoli, ai dipinti del pittore norvegese del XIX secolo, Adolph Tidemand. L'esempio più ovvio è la scena di preghiera alla festa di mezza estate, modellata nel dettaglio su una delle opere più famose di Tidemand, *Haugianerne*, 1848), ma altre scene nel film tradiscono una somiglianza con i quadri dell'artista.
La ri-creazione diretta di dipinti famosi è una soluzione che Brunius impiegherà anche nei suoi monumentali film storici, *Karl XII* (1925) e *Gustaf Wasa* (1928), in cui riproduce alcune tra le più note opere ottocentesche del nazionalismo romantico svedese. Pur notevoli per l'enorme sforzo produttivo, questi colossal storici, troppo lunghi e privi di guizzi, hanno fatto sì che Brunius godesse di una reputazione più negativa di quanto non meritasse. La parte iniziale della sua filmografia, prima come regista di punta per la Skandia e poi al servizio della neonata (1920) Svensk Filmindustri, ne attestano il talento e la capacità di muoversi tra generi diversi. Benché *Thora van Deken* e *Synnöve Solbakken* vadano considerati film drammatici, il suo debutto avvenne con *Mästerkatten i stövlar* (Il gatto con gli stivali; 1918), commedia brillante con protagonista Gösta Ekman.
Nonostante il titolo, l'attenzione del film (come quella del romanzo

a mountain wall literally stands between the hero and the girl he loves, but in Synnöve Solbakken *the landscape also separates Synnöve and Thorbjörn from each other during a critical part of the story.*
Compared to the other Brunius film presented in this program, Thora van Deken, Synnöve Solbakken *(GB:* A Norway Lass*) relies on a more static tableau style. A possible explanation for* Synnöve Solbakken*'s different cinematic style may be found in Brunius's visual inspiration from and recreation of paintings by the 19th-century Norwegian artist Adolph Tidemand. The most obvious example is found in the scene of the prayer meeting at Midsummer Eve, which is modelled in detail after Tidemand's famous painting* Haugianerne *from 1848, but other scenes in the film also bear a close resemblance to Tidemand's pictures.*
The direct recreation of famous paintings was a device Brunius would deploy again in his monumental historical films Karl XII *(1925) and* Gustaf Wasa *(1928), in which he reproduced some of the best-known Swedish national romantic history paintings of the 19th century. While these later epic historical dramas impressed with the huge scale of their production, they are overlong and unimaginatively filmed, giving Brunius a partly undeserved poor reputation. His earlier films, both from the early years as Skandia's main director and also those made after the formation of Svensk Filmindustri in 1920, prove him to be both talented and capable of mastering different genres. While both* Synnöve Solbakken *and* Thora van Deken *can be characterized as serious dramas, Brunius's directorial debut,* Mästerkatten i stövlar *("Puss in Boots", 1918) is a witty comedy, with Gösta Ekman in the title role.*
Despite its title, the main focus of the film's story (just as in Bjørnson's

Egil Eide, Lars Hanson in *Synnöve Solbakken*, John W. Brunius, 1919.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Lars Hanson, Svea Peters, Egil Eide in *Synnöve Solbakken*, John W. Brunius, 1919.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

di Bjørnson) non è incentrata su Synnöve, ma su Thorbjörn, interpretato da Lars Hanson, all'epoca uno dei divi più popolari del cinema svedese. A impersonare Synnöve è Karin Molander, meglio conosciuta oggi come attrice comica nelle quattro commedie sopravvissute di Mauritz Stiller, segnatamente *Erotikon* (1920). Lars Hanson e Karin Molander si sposarono nel 1922. La carriera di lei finì sostanzialmente quando, alla fine degli anni Venti, decise di seguire il marito a Hollywood. Sarebbe poi tornata sui palcoscenici svedesi, ma avrebbe recitato in un solo film sonoro nel 1954. Hanson invece ha al suo attivo diversi film realizzati in Svezia dopo l'avvento del sonoro.

La copia Nel 1981 un duplicato negativo, ridotto al formato Academy, è stato ottenuto da una copia nitrato positiva. Nel 2010 sono state realizzate – a partire dai cartelli conservati dallo Svenska Filminstitutet – nuove didascalie, che sono state poi inserite nel negativo da cui è stata ricavata la copia di proiezione. – Magnus Rosborn, Casper Tybjerg

novel) is not on Synnöve, but on Thorbjörn, portrayed by Lars Hanson. At the time of Synnöve Solbakken*, Hanson was one of the most popular stars of Swedish cinema. Synnöve is played by Karin Molander, who today is better known as a comedienne in four surviving comedies by Mauritz Stiller, notably* Erotikon *(1920). Lars Hanson and Karin Molander married in 1922. Her film career essentially ended when she followed Hanson to Hollywood in the late 1920s, although she did later appear on stage in Sweden, and while he acted in several Swedish films after the transition to sound, she would appear in only one sound film, in 1954.*

The print *A duplicate negative, downsized to Academy ratio, was made from a nitrate positive source in 1981. In 2010 new intertitles made from text cards in the collection of the Swedish Film Institute were spliced into the negative, from which this viewing print was struck the same year. – Magnus Rosborn, Casper Tybjerg*

THORA VAN DEKEN (A Mother's Fight) (SE 1920)
REGIA/DIR: John W. Brunius. SCEN: John W. Brunius, Sam Ask. PHOTOG: Hugo Edlund. SCG/DES: Vilhelm Bryde, Gustaf Hallén. CAST: Pauline Brunius (*Thora van Deken*), Hugo Björne (*Niels Engelstoft*), Jessie Wessel (*Esther Engelstoft*), Gösta Ekman (*pastore/pastor Bjerring*), Gösta Cederlund (*magistrato/magistrate Sidenius*), Oscar Johansson (*rettore/principal Brandt*), Sam Ask (*avvocato/attorney Sandberg*). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 15.03.1920. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 1836 m.; orig. 1846 m.), 85' (trascritto a/*transferred at* 19 fps), col. (imbibito/*tinted*); did/*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Chiamata dinanzi al letto di morte dell'ex marito, il possidente Niels Engelstoft, Thora van Deken scopre che egli ha lasciato in eredità buona parte dei suoi beni a una casa di riposo, anziché alla loro figlia Esther. Thora tenta di convincerlo ad annullare il testamento, ma l'uomo muore prima

When Thora van Deken is called to the deathbed of her divorced husband, Squire Niels Engelstoft, she learns that he has bequeathed a substantial part of his estate to the foundation of a nursing home rather than to their daughter Esther. She pleads with him to revoke

Pauline Brunius, Jessie Wessel in *Thora Van Deken*, John W. Brunius,1920. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

di poter fare qualcosa. La donna non si rassegna: sottratto il testamento, occupa la proprietà quale tutrice di Esther, sostenendo che il documento è stato bruciato in accordo con il defunto marito. I pettegolezzi iniziano a circolare, ma lei non si scompone, determinata a mantenere ad ogni costo il controllo del patrimonio nell'interesse della figlia. Esther però non si preoccupa granché dell'eredità e nonostante i tentativi materni di impedirlo, si innamora di un giovane pastore idealista di nome Bjerring. Tutti gli sforzi di Thora rischiano di risultare vani.

Thora van Deken è tratto dal romanzo breve *Lille Rødhætte* (Cappuccetto Rosso) scritto nel 1900 dal danese Henrik Pontoppidan, vincitore del premio Nobel nel 1917. Nel 1914 questo testo venne messo in scena nel 1914 con il titolo di *Thora van Deken*. John W. Brunius diresse la versione teatrale allestita a Stoccolma nel 1916 e nella presente versione cinematografica troviamo vari membri del cast teatrale. Come *Synnöve Solbakken*, questo film, girato nella tarda estate del 1919, fu uno dei titoli di punta con cui la Skandia lanciò l'offensiva alle produzioni della Svenska Bio – una rivalità senza vincitori, dal momento che le due società si unirono per formare la nuova Svensk Filmindustri prima dell'uscita del film nel marzo del 1920.

Sempre come *Synnöve Solbakken*, i cui esterni vennero girati in Norvegia, anche *Thora van Deken* intende ricreare l'atmosfera del paese d'origine del romanzo. Per catturare lo "spirito danese" dell'opera, gli esterni furono girati per la gran parte nella Scania, la provincia più a sud della Svezia con un paesaggio simile a quello della Danimarca.

Rispetto allo stile adottato da Brunius per *Synnöve Solbakken*, i cui pittoreschi *tableaux* ispirati dai grandi dipinti del XIX secolo conferiscono al film una certa staticità, *Thora van Deken* è raccontato in maniera molto

his will, but he dies before he can react. Thora takes the matter into her own hands: she steals the will and takes over the estate as Esther's guardian, claiming that the will was burned in agreement with her late husband before he died. When nasty rumors spread, Thora stands firm, committed to maintaining control of the estate on behalf of her daughter at all costs. But Esther is far less concerned with her inheritance; despite her mother's attempts to prevent it, Esther falls in love with the young idealistic pastor Bjerring. All Thora's efforts may have been for nothing.

The film is based on a short novel written in 1900 by the Danish 1917 Nobel Prize laureate Henrik Pontoppidan, Lille Rødhætte *(Little Red Riding Hood). It was adapted for the stage in 1914, retitled* Thora van Deken. *John W. Brunius directed the play in Stockholm in 1916, and his film version features several cast members from that production. Like* Synnöve Solbakken, *this film, shot in the late summer of 1919, was one of Skandia's prestige projects aiming to compete with the foremost productions of Svenska Bio. However, the two rival companies would merge into the newly founded Svensk Filmindustri before the film's release in March 1920.*

Again like Synnöve Solbakken, *the exteriors of which were shot on location in Norway,* Thora van Deken *intends to evoke the atmosphere of the literary work's country of origin. The "Danish" look was captured by shooting the majority of the exteriors in Sweden's southernmost province, Scania, which has a landscape similar to Denmark's.*

Compared to the filmic style John W. Brunius used in Synnöve Solbakken, *whose picturesque tableaux inspired by 19th-century paintings give that film a rather static impression,* Thora van Deken *is told in a very different manner. Considering Brunius's previous work*

Pauline Brunius, Jessie Wessel in *Thora Van Deken*, John W. Brunius,1920. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

diversa. Considerato che Brunius aveva lavorato all'allestimento teatrale del testo di Pontoppidan e che il film si svolge quasi esclusivamente in interni, è interessante che qui egli non si sia fatto tentare da una messa in scena di stampo teatrale. Al contrario, l'eccellente regia, montaggio e struttura narrativa rendono *Thora van Deken* un dramma intensamente cinematografico, capace di traslare appieno in immagini i conflitti psicologici dei suoi personaggi. La complessa struttura a flashback dell'incontro tra

with Pontoppidan's story on stage and the fact that the film is mostly set indoors, it is interesting that here he doesn't fall into the use of a theatrical tableau staging style. Instead, Thora van Deken*, with its first-class camerawork, editing, and narrative structure, is an intense cinematic drama which brilliantly reflects its characters' psychological conflicts. The elaborate flashback structure of Thora's meeting with her dying ex-husband in the first two acts of the film bears a close*

Thora e il suo ex-marito nei primi due atti del film ricorda da vicino la struttura narrativa del capolavoro di Victor Sjöström dell'anno successivo, *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1921), dove pure azioni del passato ricordate in punto di morte vengono introdotte tramite flashback.
Molti dei meriti di *Thora van Deken* vanno ascritti alla stupefacente prova attoriale, forse la migliore della sua carriera, di Pauline Brunius nel ruolo eponimo. (L'attrice, che si cimentò anche dietro la macchina da presa, apparve in un numero limitato di film ed è oggi più conosciuta come diva del palcoscenico e come la prima regista donna del Royal Dramatic Theatre di Stoccolma.)
Degna di nota è anche la scelta di strutturare il racconto attorno al punto di vista di Thora e, in alcune scene, di sua figlia. *Thora van Deken* è uno dei principali esempi di film realizzati dai registi minori dell'"età dell'oro" svedese. Purtroppo è stato messo in ombra dalle opere di maestri quali Stiller e Sjöström, tanto nell'attenzione storica quanto nella frequenza di proiezioni. Per trovare l'ultima occasione in cui il film fu mostrato al pubblico, occorre risalire al 1985 in Francia.
La copia nel 1968 un controtipo positivo a grana fine è stato ottenuto dal negativo originale, non più esistente. Per integrare le parti del negativo mancanti (buona parte del terzo e l'intero quarto atto), un duplicato negativo è stato ricavato da una copia nitrato. Nel 2017 il controtipo positivo e il duplicato negativo sono stati scansionati dallo Svenska Filminstitutet e montati con le didascalie. Le colorazioni della versione DCP definitiva sono basate su una copia nitrato gravemente deteriorata.
Magnus Rosborn, Casper Tybjerg

resemblance to the narrative structure of Victor Sjöström's masterpiece of the following year, The Phantom Carriage *(*Körkarlen*, 1921), a considerable portion of which is told through deathbed flashbacks.*
Much of Thora van Deken*'s strength undoubtedly rests on Pauline Brunius's stunning performance in the title role, which is arguably the best of her film career. (Pauline Brunius, who also directed a few films on her own, had only a limited screen acting career and is today best known as a stage diva and the first female director of the Royal Dramatic Theatre in Stockholm.) Interestingly, the film is consistently structured around Thora's – and, in few scenes, her daughter's – point of view.*
Thora van Deken *(released in Britain as* A Mother's Fight*) is one of the foremost examples of films by the minor directors of the Swedish "Golden Age". Yet sadly it has been overshadowed by the work of the masters Stiller and Sjöström in both film history and screening praxis. The latest known showing for a theatre audience was in France in 1985.*
The print *In 1968 a fine grain master was made from the original camera negative, which no longer exists. To complete the parts of the negative that were missing (the majority of Act 3 and the whole of Act 4), a duplicate negative was struck from a nitrate print. In 2017 the fine grain master and duplicate negative were scanned by the Swedish Film Institute and edited together with full-length intertitles. The tinting scheme of the final DCP is based on a severely deteriorated nitrate print. – Magnus Rosborn, Casper Tybjerg*

FANTE-ANNE (Anna la vagabonda/Gypsy Anne) (NO 1920)
REGIA/DIR, SCEN: Rasmus Breistein. Dal racconto di/*Based on the short story by* Kristofer Janson (1878). PHOTOG, SCG/DES, MONT/ED: Gunnar Nilsen-Vig. CAST: Aasta Nielsen (*Anne*), Einar Tveito (*Jon*), Lars Tvinde (*Haldor*), Johanne Bruhn (*la madre di Haldor/Haldor's mother*), Henny Skjønberg *(la madre di Jon/Jon's Mother*), Edvard Drabløs (*il magistrato/the magistrate*), Dagmar Myhrvold (*la madre di Anne/ Anne's mother*). PROD: Kommunernes Filmscentral. PREMIÈRE: 11.09.1920. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 2171 m.), 75' (trascritto a/ *transferred at* 15 fps), col. (imbibito/*tinted*); did/*titles:* NOR, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Fante-Anne è il primo lungometraggio norvegese ambientato in un milieu distintamente norvegese e il primo adattamento cinematografico norvegese di un'opera letteraria. La storia è quella archetipica dei racconti popolari norvegesi, in cui è spesso trattato il tema dell'amore che travalica i confini sociali ed economici. Anne è una trovatella che viene cresciuta in una ricca fattoria insieme a Haldor, il figlio ed erede dei padroni, ma viene scacciata quando i due, ormai grandi, si innamorano e vorrebbero sposarsi. La severa madre di Haldor ha trovato una moglie più adatta a suo figlio. Anne, dal sangue vagabondo e dal temperamento fiero, si vendica incendiando la casa appena costruita per Haldor e la sua sposa. Il bracciante Jon, che ama Anne, si assume la colpa del rogo. Una volta scontata la pena, Jon si riunisce finalmente con Anne, e i due si trasferiscono in America. È chiara l'allegoria religiosa secondo cui il peccato va espiato da un amorevole salvatore, il quale favorisce l'ascesa al cielo del peccatore stesso. Ma aldilà di questa sovrastruttura propria della moralità cristiana, *Fante-Anne* è anche la storia di una donna che si ribella al proprio destino, è capace di scelte pericolose e non si lascia intimorire da autorità e tradizione.

Fante-Anne *is the first Norwegian feature film set in a distinctly Norwegian milieu, and the first Norwegian film adapted from a literary work. The story is an archetypal instance of Norwegian peasant tales, which often deal with love across boundaries of class and wealth. It follows a foundling, Anne, who grows up on a wealthy farmstead with Haldor, the son and heir of the owner, but is cast out when she and Haldor as adults fall in love and wish to marry. Haldor's strict mother has found a more suitable match for her son. But Anne, with her vagabond blood and fiery temper, takes revenge by setting fire to the farm's new building, a house built for Haldor and his new bride. The farmhand Jon, who loves Anne, takes the blame for the arson. After he serves his prison sentence, Anne and Jon are united, and the couple emigrate to America. The story presents a clear religious allegory of sin expiated by a loving saviour, with the saviour bringing the sinner to paradise. But in spite of the superstructure of Christian morality, it is also a story about a woman who rebels against her fate, makes dangerous choices, and remains undaunted by tradition and authority.*

Einar Tveito, Aasta Nielsen in *Fante-Anne*, Rasmus Breistein, 1920. Ingrandimento di fotogramma/*Frame enlargement*. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

Primo film romantico nazionale prodotto in Norvegia, *Fante-Anne* ha dato vita a un genere importante per la storia del cinema del Paese, tanto da dominare gli anni del muto e conservare rilevanza negli anni Trenta e Quaranta, quando ormai si erano affermate pellicole di soggetto più urbano e contemporaneo. La svolta avvenuta con *Fante-Anne* fu apertamente ispirata da due adattamenti svedesi del 1919 di opere del romanziere premio Nobel Bjørnstjerne Bjørnson: *Synnöve Solbakken* e *Ett farligt frieri*

As the first Norwegian romantic national film, Fante-Anne *became the starting point for an important genre tradition in Norwegian film history, dominant in the silent period but also important for the sound cinema of the 1930s and 40s, long after contemporary and more urban stories had found their place in the repertoire. The turning point that came with* Fante-Anne *was openly inspired by two Swedish film adaptations of works by the Nobel Prize-winning Norwegian novelist Bjørnstjerne*

(Una proposta pericolosa). Durante la sua incerta infanzia antecedente il 1919, il cinema norvegese si era limitato a produrre melodrammi da quattro soldi privi di specificità nazionale. Ma ora ci si rendeva conto che era possibile avere un pubblico molto più vasto e ricettivo proponendo agli spettatori norvegesi film e soggetti che ne riflettessero il senso di identità nazionale. *Fante-Anne* fu quindi il degno e logico sequel dei due precedenti successi svedesi, girati in Norvegia in mezzo al paesaggio norvegese. Il senso di autenticità nella resa dell'ambiente e dei personaggi rimane sorprendente, così come la stupenda fotografia, ed è ancor più impressionante se si considera che la gran parte della troupe era al suo esordio nel cinema. Ma il regista, il direttore della fotografia e gli attori avevano tutti una profonda conoscenza della musica, della letteratura e della cultura contadina del Paese.

Il regista Rasmus Breistein (1890-1976), che era figlio di un contadino, aveva un background di attore teatrale e artista di musica popolare. Dopo aver visto gli adattamenti svedesi delle opere di Bjørnson, presentò alla società di produzione Kommunernes Filmscentral i suoi progetti cinematografici. La risposta fu positiva ed egli si trovò in squadra il direttore della fotografia Gunnar Nilsen-Vig, con il quale instaurò un proficuo rapporto: Nilsen-Vig girò nove dei quattordici lungometraggi di Breistein, il quale ebbe sempre parole d'elogio per la competenza e il prezioso lavoro del suo collaboratore. Il successo di *Fante-Anne* aprì le porte a molti film nello stesso genere, e proprio Breistein girò altri tre adattamenti da opere di Kristofer Janson, l'autore di *Fante-Anne*. Si tratta di *Brudeferden i Hardanger* (Corteo nuziale a Hardanger; 1926), di *Kristine Valdresdatter* (1930) e del film sonoro *Liv* (1934), tutti di grande successo. Famoso per i suoi ritratti di vita rurale, lo scrittore Kristofer Janson operò per anni nelle comunità norvegesi degli Stati Uniti come pastore unitariano e qui i film di Breistein ebbero un vasto seguito, specie quando il regista vi andò in tournée accompagnandoli al violino. Con una carriera trentennale che include il passaggio dal muto al sonoro e arriva fino ai film a colori, Rasmus Breistein è uno dei veri pionieri della cinematografia norvegese.

La norvegese Aasta Nielsen (1897-1975) è stata un'attrice teatrale e cantante attiva soprattutto nell'operetta (era prima cugina del leggendario soprano norvegese Kirsten Flagstad). La sua carriera cinematografica fu breve e si limita a tre film. Dopo *Fante-Anne*, interpretò *Jomfru Trofast* (La signorina fedele; 1921) e *Felix* (1921), entrambi diretti da Rasmus Breistein.

Il restauro Il negativo originale di *Fante-Anne* è andato perduto. Tutte le copie sopravvissute si basano sul duplicato negativo di una vecchia copia di noleggio con le didascalie in svedese. La Nasjonalbiblioteket norvegese ha iniziato un nuovo restauro nel 2011, quando la versione ricostruita del film venne per la prima volta stampata nel formato muto originale (1:1.33) e le immagini furono ricolorate in base alle indicazioni per l'imbibizione del duplicato negativo. I nuovi cartelli delle didascalie si basano su una precedente versione norvegese tradotta dallo svedese. La scansione e la stampa della nuova copia di proiezione sono state realizzate presso il New Digital Filmlab di Copenaghen. – Bent Kvalvik

Bjørnson from the previous year, 1919: Synnöve Solbakken *and* Ett farligt frieri *(A Dangerous Wooing). During its uncertain infancy before 1919, Norwegian film had mostly produced catchpenny melodramas without any specific national colour; but now people realized that they could get a much larger and more dedicated audience by giving Norwegian moviegoers pictures and stories that confirmed their own national identity. Following these two Swedish successes, filmed in Norway and in Norwegian nature,* Fante-Anne *came as a worthy and natural sequel. The film's authenticity in its treatment of environment and character remains striking, as does its beautiful cinematography, and is all the more impressive considering that the vast majority of those involved in the production were making films for the first time. But the director, the cinematographer, and the actors all had a solid knowledge base in Norwegian music, literature, and peasant culture. The director Rasmus Breistein (1890-1976), the son of a peasant, had a theatre background as an actor and folk musician. After watching the Swedish Bjørnson films, he presented his own film plans to the production company Kommunernes Filmscentral. He received their support and was teamed with the already experienced cinematographer Gunnar Nilsen-Vig. The collaboration between these two would be fruitful; Nilsen-Vig would shoot 9 of Breistein's 14 feature films, and the director often praised his cinematographer for his valuable knowledge and efforts. The success of* Fante-Anne *paved the way for further film projects in the same genre, and Breistein actually made three more films from works by* Fante-Anne*'s author Kristofer Janson:* Brudeferden i Hardanger *(1926),* Kristine Valdresdatter *(1930), and the sound film* Liv *(1934), all great successes. A writer popular for his portrayals of rural life, Kristofer Janson was also a minister who worked for many years among Norwegian-Americans in the United States. This gave Breistein's movies a large audience there as well when Breistein himself went on tour in the U.S. with them, accompanying them on the fiddle. With a 30-year career that encompassed the transition from silent to sound, and on to colour film, Rasmus Breistein stands out as one of the real pioneers of Norwegian film history.*

Aasta Nielsen (1897-1975) was a Norwegian stage actress and singer, mainly active in operettas. (She was a first cousin of the legendary Wagnerian soprano Kirsten Flagstad.) Her film career was very brief, with only three titles. After Fante-Anne *she also starred in* Jomfru Trofast/The Maiden Faithful *(1921) and* Felix *(1921), both also directed by Rasmus Breistein.*

The restoration *The original negative of* Fante-Anne *is lost; all surviving copies are based on a duplicate negative from an old release print with Swedish intertitles. The National Library of Norway embarked on a new restoration in 2011, when the reconstructed film was printed in its original silent film format (1:1.33) for the first time, and the images were coloured according to tinting notations in the duplicate negative. New title cards were made based on those in a previous Norwegian version which had been translated from Swedish. Scanning and printing of the newly restored viewing copy was performed at New Digital Filmlab in Copenhagen.*

Bent Kvalvik

VEM DÖMER? (La prova del fuoco/Love's Crucible) (SE 1922)

REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Hjalmar Bergman, Victor Sjöström. PHOTOG: Julius Jaenzon. SCG/DES: Axel Esbensen, Alexander Bakó. CAST: Jenny Hasselqvist (*Ursula*), Ivan Hedqvist (*suo marito/Master Anton, her husband*), Gösta Ekman (*Bertram*), Tore Svennberg (*il sindaco, padre di Bertram/Bertram's father, the mayor*), Waldemar Wohlström *(il monaco/the friar*), Knut Lindroth *(il priore/the prior*), Nils Asther, Paul Seelig (*apprendisti/Master Anton's apprentices*). PROD: AB Svensk Filmindustri. V.C./CENSOR DATE: 12.12.1921. USCITA/REL: 01.01.1922. COPIA/COPY: 35mm, 1787 m., 87' (18 fps); did/*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

In una città rinascimentale, Ursula è intrappolata in un matrimonio infelice con Anton, un anziano scultore. L'uomo, debole di cuore, adora sua moglie e la prende a modello per una statua raffigurante la Madonna. Ursula è però innamorata del giovane Bertram, figlio del vicino di casa, il sindaco della città. Ella compra un mortale veleno da un frate mendicante venuto a vendere i prodotti del monastero. Di nascosto, il religioso sostituisce il veleno con un'innocua pozione. Anton scorge la moglie allo specchio mentre versa il veleno nella sua tazza e ne è così sconvolto che ha un infarto e muore. Ursula viene accusata di omicidio, ma il frate la scagiona spiegando che la tazza non poteva contenere veleno. Quando l'enorme crocifisso nella cattedrale inizia a piangere lacrime di sangue, il sospetto attanaglia nuovamente la città e la folla esige che Ursula venga sottoposta al giudizio di Dio attraverso la prova del fuoco.

Film di straordinaria bellezza visiva, *Vem dömer?* (lett.: Chi può giudicare?) non ha mai goduto dello status canonico degli altri film di Sjöström, pur essendo l'opera che fece attirare l'attenzione di Hollywood sul regista (che di lì a due anni avrebbe iniziato la sua carriera americana) e pur analizzando con altrettanta profondità psicologica e spietatezza – in un'atmosfera intrisa di leggende, antichi racconti e apparizioni soprannaturali – odio coniugale, senso di colpa, bisogno di espiazione. Ambientato nel sud cattolico del Paese, il film è quasi interamente girato in enormi teatri di posa, per cui è privo degli esterni e del paesaggio nordico che contraddistinguono le opere più note di Sjöström. Tuttavia un legame con quella natura che è parte attiva e interferisce con le vicende narrate in parecchi dei più famosi titoli dell'"età dell'oro" lo si può trovare nel ruolo di primo piano che un elemento primordiale come il fuoco gioca nella conclusione del film.

Un'altra differenza rispetto ai lavori del periodo aureo è che *Vem dömer?* non è tratto da un romanzo, pur avendo comunque una radice letteraria: è basato infatti su un "racconto filmico" che Hjalmar Bergman (1883-1931) aveva concepito e scritto a Firenze nel febbraio del 1921, elaborandolo come fosse un trattamento cinematografico. Bergman aveva scritto in precedenza un ambizioso romanzo storico su fra Girolamo Savonarola,

Jenny Hasselqvist, Gösta Ekman in *Vem Dömer?*, Victor Sjöström, 1922. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

In a Renaissance city, Ursula is trapped in a loveless marriage with Master Anton, an old sculptor. Anton, who has a weak heart, idolizes his wife and uses her as the model for a figure of the Madonna, but she loves Bertram, the young son of her next-door neighbour, the mayor of the town. Ursula buys a deadly poison from a mendicant friar peddling medicines, but the friar surreptitiously replaces the poison with a harmless concoction. In a mirror, Anton sees Ursula pour poison into his cup and is so shocked that he has a seizure and dies. Ursula is suspected of murder, but the friar reveals that there could not have been poison in the cup. Then the great crucifix in the cathedral weeps tears of blood, arousing suspicions once again, and the crowd demands that Ursula be submitted to the judgment of God, a trial by fire.

A film of extraordinary visual beauty, Love's Crucible *has never held the canonical status of Sjöström's better-known films, despite being known as a film that brought his directorial skills to Hollywood's attention, leading to his American career two years later, and also despite the similar way it presents an unsparing, psychologically profound examination of marital hatred, guilt, and atonement wrapped inside an atmosphere of legend, old tales, and supernatural visitation. The story takes place in the Catholic south and is shot largely on (vast) studio sets, so it lacks the location shooting and Nordic settings of Sjöström's more famous works. However, a connection to how nature takes an active part and interferes with the plot of several more famous "Golden Age" films can be found in how the use of fire – one of the classical elements of nature – is essential to the film's conclusion.*

Another notable difference to the central "Golden Age" films is that Love's Crucible *is not based on any novel, but it still has literary credentials: it was based on a "film short story" by the writer Hjalmar Bergman (1883-1931), a tale written as a film treatment, conceived and written in Florence in February 1921. Bergman had earlier written an ambitious historical novel about the 15th-*

Gosta Ekman, Jenny Hasselqvist in *Vem Dömer?*, Victor Sjöström, 1922. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

il domenicano diventato leader politico di Firenze nella seconda metà del Quattrocento. Da qui l'ambientazione presumibilmente italiana del film, anche se il luogo esatto non viene menzionato e molti dei nomi non sono italiani. Le didascalie però adottano uno stile arcaico che ricorda le cronache medievali: si tratta di un'eredità diretta del racconto di Bergman, che il film segue molto fedelmente.

Le recensioni dell'epoca criticarono il film per la sua "artificialità" e "mancanza d'anima", appunti poi ripresi da alcuni storici del cinema svedese. Il fallimento critico e commerciale di *Vem dömer?* è stato troppo velocemente spiegato con la presunta carenza di cuore e spirito svedese del film, il cui milieu cattolico e distintamente italiano ha forse oscurato i molti punti in comune con i precedenti successi di Sjöström. Benché i

century Dominican friar and Florentine leader Savonarola, so the film's setting is probably largely Italian in inspiration, even if the film leaves the location vague, and the names of many of the characters are not Italian. The intertitles employ an archaic style, evoking the storytelling style of medieval chronicles; this comes straight out of Bergman's story, which the film follows very closely.

Contemporary reviewers criticized it for being "artificial" and "lacking in soul," and these complaints were repeated by some later historians of the Swedish silent cinema. The film's critical and commercial failure has too-readily been linked to its supposed lack of specifically Swedish authenticity and heart, the Italianate, distinctly Catholic milieu obscuring the many continuities with

Vem Dömer?: Jenny Hasselqvist, Julius Jaenzon, Victor Sjöström sul set del film*/on the set of the film* (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

crocifissi piangenti e le visioni del film siano il risultato di una concezione del mondo che affonda nella leggenda, come del resto lo erano il paradiso contadino di *Ingmarssönerna* (I figli di Ingmar; 1919) e il carro fantasma di *Körkarlen* (*Il carretto fantasma*; 1921), i critici potrebbero avervi letto un intento moralizzatore piuttosto che il ritratto di religiosità superstiziosa. Un'interpretazione del genere, in ogni caso, non rende giustizia a un cineasta sofisticato come Sjöström.

L'alto livello artistico del film, con rigorose composizioni in ogni inquadratura, contraddice il mito dell'istintività di Sjöström, dipinto a volte come un rozzo sempliciotto simile ai bonari contadini che talora interpretava sullo schermo. Con la sua sontuosa ambientazione

earlier successes. While the weeping crucifixes and Christ-visions of this film are just as much realizations of the characters' legend-filled world-view as the peasant paradise of The Sons of Ingmar *(*Ingmarssönerna*, 1919) and the death-cart of* The Phantom Carriage *(*Körkarlen*, 1921), they may have sparked the uneasy suspicion in some critics that they were meant to preach rather than portray a superstitious religiosity. To do so, however, would be to underestimate the sophistication of Sjöström's filmmaking. The evident artistry of the film – every shot is exactingly composed – goes against the myth of Sjöström as an instinctive artist, a rough-hewn* naïf *similar to the good-hearted peasants he sometimes*

Vem Dömer?, Victor Sjöström, 1922. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

rinascimentale, gli enormi set e la sapiente resa visiva, frutto del lavoro di un grande direttore della fotografia come Julius Jaenzon, *Vem dömer?* è una cosciente, magistrale dimostrazione di bravura tecnica e arte cinematografica.

La copia Nel 1969 un duplicato negativo è stato ricavato da un positivo nitrato. Nello stesso anno da quel negativo è stata tratta la copia di proiezione. – Magnus Rosborn, Casper Tybjerg

played on screen. With its sumptuous renaissance setting, its vast sets, and its exquisitely crafted visuals, realized through the efforts of master cinematographer Julius Jaenzon, Love's Crucible *is a self-consciously masterful display of cinematic art and technique.*

The print *A duplicate negative was made from a nitrate positive source in 1969. The viewing print was struck from this negative the same year. – Magnus Rosborn, Casper Tybjerg*

ANNA-LIISA (FI 1922)

REGIA/DIR: Teuvo Puro, Jussi Snellman. SCEN: Jussi Snellman, dalla pièce di/*based on the play by* Minna Canth (1895). PHOTOG: Kurt Jäger (interni/*interiors*), A. J. Tenhovaara (esterni/*exteriors*). SCG/DES: Carl Fager. MONT/ED: Teuvo Puro, Kurt Jäger. CAST: Hemmo Kallio (*il padrone/the master of Kortesuo*), Meri Roini (*sua moglie/the mistress of Kortesuo*), Helmi Lindelöf (*Anna-Liisa, loro figlia/ the daughter at Kortesuo*), Greta Waahtera (*Pirkko, la sua sorellina/her little sister*), Emil Autere (*Johannes Kivimaa, il fidanzato/ Anna-Liisa's fiancé*), Mimmi Lähteenoja (*Husso*), Einari Rinne (*Mikko, il figlio di Husso ora commerciante di legname/Husso's son, now a lumber boss*), Axel Ahlberg (*prevosto/provost*). PROD: Erkki Karu, Suomi-Filmi OY. RIPRESE/FILMED: estate/*summer* 1921 - inverno/*winter* 1922. USCITA/REL: 20.03.1922. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 1581 m.), 69' (trascritto a/*transferred at* 20 fps), col. (imbibito/*tinted*); did/*titles:* FIN, SWE, subt. ENG. FONTE/SOURCE: KAVI – Kansallinen audiovisuaalinen instituutti, Helsinki.

Anna-Liisa, figlia di un facoltoso proprietario terriero, è promessa in sposa a un giovane e ricco vicino, Johannes. Tutti l'ammirano per la sua rettitudine e il suo decoro, ma lei nasconde un cupo, triste segreto che già l'ha spinta sull'orlo del suicidio. È a conoscenza di questo segreto la vecchia Husso, madre di Mikko, ex bracciante nella fattoria del padre di Anna-Liisa. Mikko ha fatto i soldi con il commercio del legname ed è ora di ritorno per prendere in sposa Anna-Liisa. Lei lo respinge, ma Mikko e Husso minacciano di rivelare il suo terribile segreto: che era rimasta incinta di Mikko e che nella disperazione aveva ucciso la sua creatura. Fare di un'infanticida la protagonista di una storia è una scelta audace anche per gli standard odierni. Il film si basa sull'opera teatrale del 1895 *Anna-Liisa* scritta da Minna Canth (1844-1897). La Canth fu una pioniera del teatro realista finlandese e si impegnò in prima persona nel dibattito sul ruolo della donna nella società e sull'istituzione del matrimonio che furoreggiò nei Paesi scandinavi negli ultimi due decenni dell'Ottocento. La sua decisa presa di posizione contro l'oppressione delle donne e dei più poveri rese controverso il suo lavoro. Ma quando fu realizzato il film, la Canth era ormai riconosciuta come la più popolare e la più prolifica tra i drammaturghi di lingua finlandese. Adattare una sua opera era perciò una scelta logica da parte di una società di produzione che voleva fare un film a carattere nazionale, secondo lo stile svedese, con un'autorevole base letteraria. Fu un successo, tanto che *Anna-Liisa* fu il primo film finlandese a essere esportato (fu proiettato a Stoccolma per la prima volta nel settembre del 1922).

Hemmo Kallio, Emil Autere, Helmi Lindelöf, Meri Roini, Einari Rinne, Mimmi Lähteenoja in *Anna-Liisa,* Teuvo Puro, 1922. (Kansallinen audiovisuaalinen instituutti, Helsinki)

Anna-Liisa, the daughter of a well-to-do farm-owner, is engaged to be married to a wealthy young neighbor, Johannes. She is admired for her upright and decorous nature, but she carries a dark and melancholy secret that once drove her to the brink of suicide. The secret is known to old Husso, the mother of Mikko, formerly a farmhand on Anna-Liisa's father's farm. Mikko has made a lot of money as a log-rolling boss and now returns to claim Anna-Liisa as his bride. She does not want him, but she is caught in a bind by Mikko and Husso's threat to expose her dreadful secret: that she became pregnant by Mikko and in desperation killed her newborn child.

Even today, making an infanticide the heroine of a story seems incredibly bold. The film was based on the 1895 play Anna-Liisa, *written by Minna Canth (1844-1897). Canth was a pioneer of realism on the Finnish stage and a committed participant in the debates on the social position of women and the institution of marriage that raged across the Nordic countries in the 1880s and 1890s. Her strong stance against the oppression of women and the poor made her work controversial, but when the film was made, Canth was recognized as the most popular and prolific Finnish-language dramatist. Adapting one of her plays was therefore a logical choice for a film company wanting to make a Swedish-style national film based on a distinguished literary work. The final result was a success;* Anna-Liisa *even became the first Finnish film to be exported (it premiered in Stockholm in September 1922).*

The stage play is quite compact, with all three acts using the same

Einari Rinne, Helmi Lindelöf in *Anna-Liisa,* Teuvo Puro, 1922.
(Kansallinen audiovisuaalinen instituutti, Helsinki)

Il testo teatrale è piuttosto compatto: tre atti a scena fissa, la sala principale della fattoria del padre di Anna-Liisa. Il film, al contrario, cerca di dare respiro alla storia spostando all'esterno parte dell'azione e aggiungendo una serie di vignette di vita rurale finlandese, tra cui un'inquadratura di Johannes che emerge da una sauna e una scena di Mikko in compagnia di altri taglialegna – quella del boscaiolo virile ma a volte grossolano è una figura importante del cinema finlandese. Il film fa anche uso di flashback per ricostruire il passato: tra questi, ci sono le splendide immagini dell'incontro romantico di Anna-Liisa e Mikko in una notte d'estate. Tutte queste riprese in esterni contribuiscono a conferire ad *Anna-Liise* un'atmosfera rurale, pittorica che richiama alcuni dei migliori film svedesi del periodo. Va detto che Mikko faceva il taglialegna già nel testo teatrale, e non si tratta dunque di un dettaglio ispirato dal film di Mauritz Stiller *Sången om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto; 1919), film che pure ebbe una particolare influenza sul cinema finlandese.

Teuvo Puro (1884-1956) fu uno dei due registi del primo film di finzione finlandese, *Salaviinanpolttajat* (Distillatori clandestini; 1907), con protagonista Jussi Snellman (1879-1969). Puro e Snellman erano entrambi attori presso il Teatro Nazionale Finlandese di Helsinki. Dallo stesso teatro provenivano anche i protagonisti di *Anna-Liisa*, la Lindelöf, Autere e Rinne. Nel 1919, Puro fu uno dei fondatori della Suomi-Filmi, una delle due più importanti società di produzione finlandesi nell'era dello studio system. Puro diresse altri importanti film muti, tra cui *Meren kasvojen edessä* (In faccia al mare; 1926) e *Noidan kirot* (La maledizione della strega; 1927).

La copia Un nuovo restauro digitale basato su un duplicato positivo è stato effettuato nel 2013 dal KAVI, l'Istituto nazionale dell'audiovisivo di Helsinki. La pellicola è stata scansionata a 2K ma, a causa di problemi di interlinea nel materiale di prima generazione, la scansione delle immagini è stata fatta due volte e poi si è scelta la versione migliore scena per scena. Per il restauro sono stati utilizzati i programmi DaVinci Revival e PFClean. Quasi tutte le scene sono state stabilizzate; sfarfallii, sporcizia, graffi, lacerazioni, giunte e ogni tipo di patina sono stati rimossi laddove possibile. Il contrasto è stato corretto e il colore è stato aggiunto in base ai modelli originali con il software DaVinci Resolve. Il DCP offre una resa del colore simile all'imbibizione.

Magnus Rosborn, Casper Tybjerg, Antti Alanen

set: everything happens in the main room of Anna-Liisa's father's farm. The film effectively opens up the play, moving quite a bit of the action outside and adding little vignettes of Finnish rural life, including a shot of Johannes emerging from a sauna and a scene of Mikko among his fellow log-rollers, visualizing an important type in Finnish films, the virile but sometimes loutish lumberjack. The film also uses flashbacks to fill in the backstory, including gorgeous images of Anna-Liisa's summer-night tryst with Mikko. All these exterior shots help to give the film a rural pictorial atmosphere which resembles some of the best Swedish achievements of the period. It should however be pointed out that Mikko's profession as a lumberjack was also an element of the stage play, so this detail is therefore not an addition inspired by Mauritz Stiller's Sången om den eldröda blomman *(*Song of the Scarlet Flower*, 1919), even if that film was especially influential for Finnish film production.*

Teuvo Puro (1884-1956) was one of the makers of the first Finnish fiction film, Salaviinanpolttajat *(*The Moonshiners *, 1907), in which Jussi Snellman (1879-1969) played the lead. Puro and Snellman were both actors with the Finnish National Theatre in Helsinki, and the leads of* Anna-Liisa*, Lindelöf, Autere, and Rinne, also came from there. In 1919, Puro was one of the co-founders of Suomi-Filmi, one of Finland's two leading film companies during the studio era. Puro went on to make several important silent films, including* Meren kasvojen edessä *(Before the Face of the Sea, 1926) and* Noidan kirot *(The Curse of the Witch, 1927).*

The print *A new digital restoration based on a duplicate positive was carried out by KAVI (The National Audiovisual Institute, Helsinki) in 2013. The material was scanned at 2K but because of frame-line issues in the first-generation material the image had to be scanned twice; the best alternative was selected scene-by-scene. The restoration was conducted using DaVinci Revival and PFClean software programmes. Almost all scenes have been stabilized, and flicker, dirt, scratches, tears, splices, and all manner of patina have been removed when possible. Contrast has been corrected, and colour has been added according to original models using DaVinci Resolve software; the DCP has a colour solution similar to tinting.*

Magnus Rosborn, Casper Tybjerg, Antti Alanen

Sigurd Langberg, Karina Bell, Emanuel Gregers in *Morænen,* Anders Wilhelm Sandberg, 1924. (Det Danske Filminstitut, København)

MORÆNEN (The House of Shadows) [La morena] (DK 1924)
REGIA/DIR: Anders Wilhelm Sandberg. SCEN: Laurids Skands. PHOTOG: Louis Larsen, Chresten Jørgensen. SCG/DES: Carlo Jacobsen. CAST: Peter Nielsen (*Thor Brekanæs, high sheriff*), Karen Caspersen (*Gunhild, sua moglie/his wife*), Emanuel Gregers (*Vasil Brekanæs*), Peter Malberg (*Aslak Brekanæs*), Karina Bell (*Thora, la figlioccia di Thor/Thor's god-daughter*), Charles Wilken (*Gudmund, affittuario/tenant farmer*), Sigurd Langberg (*Swein Gudmundsson, suo figlio/his son*). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 25.02.1924. COPIA/COPY: 35mm, 2346 m., 103' (20 fps); did/*titles:* DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

In un angolo buio e desolato del nord della Norvegia, il duro e spietato Thor Brekanæs è l'onnipotente notabile locale. Nel prologo, egli apprende

In a dark and desolate part of northern Norway, the all-powerful local magnate is the harsh and unforgiving Thor Brekanæs. In a prologue, he

Sigurd Langberg, Charles Wilken in *Morænen,* Anders Wilhelm Sandberg, 1924. (Det Danske Filminstitut, København

Morænen, Anders Wilhelm Sandberg, 1924. (Det Danske Filminstitut, København

che sua moglie ha trovato conforto tra le braccia di un altro e che il figlio Vasil non è suo, a differenza di quello che lei porta ora in grembo. Subito dopo la nascita del bambino, Brekanæs scaccia la donna spingendola al suicidio. Passano venticinque anni e Brekanæs è ancora consumato dal senso di colpa. Il secondo figlio, Aslak, è debole di mente e deve essere assistito da Thora, la giovane figlioccia di Brekanæs. Questi impone alla ragazza di accettare il fidanzamento con Swein, il figlio di un affittuario che egli ha preso sotto la propria ala. Vasil, che ha abbandonato gli studi di legge per diventare un poeta, ritorna a casa e manda a monte il fidanzamento. Fra lui e Thora c'è infatti da tempo un'attrazione reciproca. Brekanæs è furioso per l'affronto da parte di quel figlio illegittimo da lui mai accettato e di cui non si è mai curato. Prima di poter prendere provvedimenti contro di lui, il vecchio viene assassinato – la testa schiacciata da una pietra – nella desolata valle morenica dove va a sfogare la sua rabbia. Vasil è immediatamente sospettato di aver ucciso l'inflessibile patriarca.

Tra i film prodotti in Danimarca nei primi anni Venti dalla Nordisk, solo pochi pongono l'accento sulla "nordicità". Il selvaggio paesaggio montano in cui si svolge *Morænen* (La morena) è un'importante eccezione, ma siamo nel nord della Norvegia, non in Danimarca, per cui viene a mancare la dimensione nazionale propria dei film degli altri Paesi nordici. Eredità e conflitti intergenerazionali sono temi frequenti nei drammi rurali scandinavi, ma *Morænen* è diverso anche perché non si avvale di fonti letterarie di prestigio: il copione è infatti originale e lo firma il prolifico Laurids Skands (1885-1934), che era uno sceneggiatore e non un romanziere o un drammaturgo. Skands aveva collaborato con A.W. Sandberg (1887-1938) a vari film, tra cui i primi tre dei quattro adattamenti di Dickens prodotti dalla Nordisk. Sandberg era molto orgoglioso di *Morænen*, salutato dalla

learns that his wife has sought solace in the arms of another and that her son Vasil is not his, unlike the child she now bears. As soon as this child is born, he throws her out and urges her to kill herself, which she does. Twenty-five years later, Brekanæs still broods over his shame. The second son, Aslak, is an imbecile, cared for by Brekanæs's young god-daughter Thora. Brekanæs has ordered her engagement to his protégé Swein, the son of a poor tenant farmer whom he has taken under his wing. Vasil returns, having dropped out of law school to become a poet. He and Thora have long been attracted to each other, and Vasil calls off the engagement. Brekanæs is enraged at the defiance of the bastard he has never accepted or cared for, but before he can act against Vasil, the old man is murdered, his head crushed with a rock in the desolate moraine valley where he goes to scream his rage. Vasil is immediately suspected of having slain the unforgiving patriarch.

Among the films made in the early 1920s by the Nordisk company in Denmark, only a small number emphasized their "Nordicness". The wild, mountainous setting of Morænen *(British title:* The House of Shadows*) makes it an important exception, but it is of course set in northern Norway, not Denmark, and thus lacks the national frame found in films from the other Nordic countries. Although it deals with inheritance and intergenerational conflict, a common theme of Nordic rural dramas, it is also different because it does not have any literary prestige attached; it is an original screenplay, written by the prolific Laurids Skands (1885-1934), who was a professional writer of film scripts rather than an established novelist or playwright. Skands had collaborated with the director A. W. Sandberg (1887-1938) on a number of films, including the first three of Nordisk's four Dickens films. Sandberg was very proud of his work on* Morænen, *which*

critica danese come uno dei vertici dell'arte cinematografica nazionale (una valutazione che pare oggi eccessiva), ma è stato forse l'eccessivo risalto dato al contributo del regista a causare la rottura con Skands.
Pellicole analoghe di Paesi vicini, dove il paesaggio nordico gioca un ruolo importante, tendono a presentarlo con orgoglio, infondendovi grandeur, vitalità, spirito nazionale. In *Morænen* invece è una cupa landa desolata che grava sull'animo dei suoi abitanti. Solo nelle "terre del sole" (presumibilmente l'Italia) possono fiorire l'arte, l'amore e lo spirito umano. Più volte le didascalie evocano il carattere triste e plumbeo delle fredde lande del nord in cui il film è ambientato, trovando conferma nella messinscena. Benché Sandberg fosse andato con la sua troupe in Norvegia per girarvi gli esterni, gran parte della pellicola si svolge in claustrofobici interni, con travi scure e piccole finestre spesso fuori campo che contribuiscono all'atmosfera claustrofobica. Secondo la pubblicità dell'epoca, la residenza di Brekanæs era basata su un'autentica casa norvegese, accuratamente misurata e riprodotta dal formidabile scenografo della Nordisk Carlo Jacobsen. Eppure l'edificio che vediamo nel film, con al centro un vasto atrio e grandiose, ripide scale che salgono verso il buio, sembra avere un'impronta troppo gotica rispetto alle abitazioni dai bassi soffitti degli altri film nordici. C'è in *Morænen*, con la sua trama imperniata sull'oppressione patriarcale e su un caso di omicidio, una profonda vena melodrammatica e un brano musicale vi gioca un ruolo centrale: riesce a calmare un folle, riporta alla mente memorie redentrici di una madre perduta, risolve la trama. Il brano non viene indicato nel film, ma la lista dei pezzi selezionati per l'accompagnamento in occasione della prima esiste ancora: è probabile si tratti della "Berceuse" (1904) del compositore finlandese Armas Järnefelt, il quale fu anche autore delle musiche per il capolavoro di Mauritz Stiller del 1919, *Sången om den eldröda blomman* (Il canto del fiore scarlatto).
La copia proiettata alla Giornate è stata ricavata dal Danske Filminstitut nel 1959 a partire dal negativo originale, con nuove didascalie basate sulla lista didascalie originale della Nordisk.. – Magnus Rosborn, Casper Tybjerg

was hailed by the Danish press as one of the pinnacles of Danish film art (an estimation which now seems excessive), but the director's promotion of his own efforts appears to have been the cause of a permanent rupture with Skands, his long-time collaborator.
Comparable films from the neighbouring countries, where the Nordic landscape plays an important role, tend to present it with pride – infused with grandeur, vitality, and national character; but Morænen *presents it as a bleak, dismal wasteland that oppresses the souls of its inhabitants. Only in "the lands of the sun" – Italy, presumably – can love, art, and the human spirit flourish. The intertitles repeatedly invoke the joyless and stony character of the sunless northern lands where the film is set, and the* mise-en-scène *supports this. Although Sandberg and his crew travelled to Norway to shoot the exteriors on location, much of the film takes place indoors, the dark timbers and small, often off-screen windows contributing to the claustrophobic atmosphere. Contemporary publicity claimed that the Brekanæs home was based on a real Norwegian house, carefully measured and copied by Nordisk's brilliant set designer Carlo Jacobsen; but the house we see in the film, particularly the large central hall with its grand, steep staircase rising into the gloom, seems remarkably gothic in comparison with the low-ceilinged dwellings in other Nordic films. With its patriarchal oppression and murder-mystery plot,* Morænen *has a strongly melodramatic feel to it, and a piece of music does play a central role: it calms a madman, brings back redemptive memories of a long-lost mother, and resolves the plot. The piece is not specified in the film, but a list of the musical selections accompanying the film at the première survives, and it is likely that the piece used was the "Berceuse" (1904) of the Finnish composer Armas Järnefelt, who wrote the original score for Mauritz Stiller's masterpiece* Sången om den eldröda blomman/Song of the Scarlet Flower *(1919).*
The print was made by the Danish Film Museum in 1959 from the original negative, with new titles following the original title lists from Nordisk.
Magnus Rosborn, Casper Tybjerg

GLOMDALSBRUDEN (La fidanzata di Glomdal/The Bride of Glomdal) (NO 1926)
REGIA/DIR, SCEN, MONT/ED: Carl Th. Dreyer; dai romanzi di/*based on two novels by* Jacob Breda Bull: *Glomdalsbruden* (1908), *Eline Vangen* (1906). PHOTOG: Einar Olsen. SCG/DES: Jens Wang. CAST: Einar Sissener (*Thore Braaten*), Tove Tellback (*Berit Glomgaarden*), Harald Stormoen (*Jakob Braaten, padre di Thore/Thore's father*), Stub Wiberg (*Ola Glomgaarden, padre di Berit/Berit's father*), Alfhild Stormoen (*Kari, madre di Thore/Thore's mother*), Einar Tveito (*Gjermund*), Oscar Larsen (*Berger Haugsett, Gjermund's father*), Julie Lampe (*Old Guri*), Rasmus Rasmussen (*il vicario/the vicar*), Sophie Reimers (*la moglie del vicario/the vicar's wife*). PROD: Victoria-Film AS. USCITA/REL: 01.01.1926. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 1250 m.; orig. l. 2520 m.), 75' (trascritto a/*transferred at* 17 fps); did/*titles:* DAN, ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Immediatamente prima di trasferirsi in Francia per diventare famoso nella storia del cinema mondiale con *La Passion de Jeanne d'Arc*, nell'estate del 1925 Dreyer realizzò in Norvegia *Glomdalsbruden* (La fidanzata di Glomdal) per la società di produzione norvegese-svedese Victoria-Film. Basato sull'omonimo romanzo dello scrittore norvegese Jacob Breda Bull (1853-1930), è un classico esempio di quelli che erano i film rurali norvegesi – storie d'amore d'epoca contemporanea ambientate in soleggiati villaggi norvegesi. Poiché gli attori erano liberi dai propri impegni contrattuali

Just before Dreyer went to France to become famous in world film history with La Passion de Jeanne d'Arc *he made* The Bride of Glomdal *for the Norwegian-Swedish company Victoria-Film in Norway in the summer of 1925. The film is based on a novel of the same title by Norwegian author Jacob Breda Bull (1853-1930), and is a classic example of the Norwegian Village film, in which contemporary love stories take place in sunny Norwegian villages. Since the actors only had the summer off from their respective*

Tove Tellback, Einar Sissener in *Glomdalsbruden,* Carl Theodor Dreyer, 1926. (Det Danske Filminstitut , København)

solo d'estate, Dreyer, per la prima e ultima volta nella sua carriera, decise di procedere con più libertà nella lavorazione del film: le riprese erano praticamente improvvisate giornalmente, senza seguire una sceneggiatura. Fu tuttavia stilata una lista di scene che includeva alcuni elementi narrativi mutuati da un altro romanzo di Bull, *Eline Vangen*, poiché Dreyer riteneva che come storia *Glomdalsbruden* non bastasse.

Il regista segue fedelmente i romanzi di Bull per quanto riguarda gli elementi narrativi e il contenuto. Dal punto di vista tematico, si tratta in entrambi i casi di romanzi in cui centrale è la denuncia sociale nei confronti dei genitori che combinano il matrimonio dei propri figli e in entrambi i casi sono gli esponenti del clero a intervenire ripristinando la giustizia morale. La prospettiva è la medesima nel film di Dreyer, segnando quindi l'unico caso di categoria clericale vista come autorità morale nella filmografia del regista.

Per trovare delle differenze di approccio occorre guardare al trattamento dei personaggi, in particolare Berit e Gjermund; la prima mostra nel film una carica ribelle molto più marcata quando il padre decide di darla in sposa a Gjermund. Lo testimonia il suo sfogo nella scena in cui il matrimonio viene organizzato, con una battuta assente nel romanzo di Bull: "Sono lì che mercanteggiano come se io fossi un pezzo di bestiame!" La maniera in cui viene presentato Gjermund ci mostra come l'umanesimo di Dreyer sia più inclusivo di quello di Bull. Nel testo di origine, il personaggio è indiscutibilmente negativo, mentre nel film anche lui è visto come una vittima degli accordi tra vecchi. Nonostante oggi *Glomdalsbruden* sia in genere ritenuto un film relativamente completo, va detto che alla proiezione inaugurale di Oslo la pellicola era lunga 2525 metri, mentre oggi ne sopravvivono soltanto 1250. La versione esistente, pur coerente e

theatre contracts, Dreyer for the first and last time in his career decided to be looser in the preparations for a film – the shooting was virtually improvised from day to day, without a script. A list of individual scenes was made, though, including some narrative elements from Bull's novel Eline Vangen*, since Dreyer felt that the novel* Glomdalsbruden *didn't contain enough story elements.*

Dreyer is loyal to Bull's novels in terms of narrative elements and thematic content. Thematically both novels contain a central social criticism of parents arranging the marriage of their children, and in both plots the clergy steps in and restores moral justice. Dreyer adopts this view of the basic conflict in Bull's novels – thus it is the only time where the clergy becomes the moral voice in a Dreyer film. Dreyer's representation of the characters to some extent departs from Bull, especially in his depiction of Berit and Gjermund. In the film, Berit is more rebellious against her father's decision to marry her to Gjermund. In the scene in which the marriage is being arranged, she declares: "They are in there negotiating as if I were a piece of cattle!" This line is not in Bull's original novel. The depiction of Gjermund is perhaps the best example showing that Dreyer's humanism is more inclusive than Bull's. In Bull's story, Gjermund is described in an unequivocally negative manner, while in Dreyer's film he too is seen as a victim of the old men's bargaining.

In many descriptions of The Bride of Glomdal *it is assumed that the film is relatively complete, but at the premiere in Oslo the film's length was 2525 metres, whereas the surviving material is only 1250 metres. The surviving version, though coherent and logical, differs considerably from what appears in the original Norwegian title list.*

logica nel suo sviluppo, differisce significativamente da lista delle didascalie dell'originale norvegese. È probabile che il film sia stato rimontato in occasione della prima danese del 15 aprile 1926. Comparando le foto di lavorazione di una versione illustrata del romanzo con la suddetta lista e con i programmi di sala norvegesi e danesi, si capisce che manca molto materiale – in particolare nelle sequenze basate su *Eline Vangen* che arricchivano il ritratto di Thore e della sua famiglia. La perdita più rilevante è una lunga sequenza in cui Berit viene ospitata dalla famiglia di Thore in seguito a una caduta da cavallo: durante il suo soggiorno nella casa, assistiamo ad amoreggiamenti erotici e a disperate bevute da parte di Thore che viene così a scontrarsi col padre. Diverse scene sembrano inoltre essere state più lunghe ed aver avuto più dialoghi (la lista delle didascalie norvegese ne contiene il 30 per cento in più rispetto a quella danese). Probabilmente sono state tagliate anche delle sequenze di carattere lirico. Dreyer stesso dichiarò: "Mi sono reso conto di aver immerso il figlio del povero contadino in una cornice severa, mentre la figlia del ricco fattore è circondata da una natura clemente." Questo uso della natura come segno di contrasto sociale (un motivo presente anche in *Synnöve Solbakken*) non emerge appieno nella pellicola attuale, probabilmente a causa dei tagli apportati dopo la proiezione inaugurale.

È impossibile sapere come fosse esattamente il film alla proiezione di Oslo. La versione attuale, tuttavia, non altera il giudizio complessivo su un'opera interessante che rappresenta una parentesi intrigante nella filmografia di Dreyer. Sempre fedele al suo spirito, anche in questo caso il regista non manca di stigmatizzare l'oppressione femminile e promuovere un umanesimo conciliatorio di stampo classico.

Il restauro di *Glomdalsbruden* è stato effettuato dal Danske Filminstitut nel 2009, con la supervisione di Thomas Christensen. Il trasferimento digitale è stato effettuato a partire da una nuova copia di preservazione ricavata da un negativo della Nasjonalbiblioteket norvegese. Nuove didascalie in danese e inglese hanno sostituito le didascalie flash tedesche dei materiali di preservazione. Il DCP è stato trasferito a 17 fotogrammi al secondo, per una durata totale di quasi 75 minuti. – Morten Egholm

Probably a re-editing took place around the time of the Danish premiere on 15 April 1926. By comparing some production stills from an illustrated version of the novel with the Norwegian title list, and the Norwegian and Danish printed film programmes, it becomes clear that much footage is missing, especially the sequences from Eline Vangen *giving a more nuanced depiction of Thore and his family. The most important loss is a longer sequence, in which Berit stays with Thore's family after falling from a horse. During her stay we witness several erotic flirtations and Thore's desperate drinking binges, which lead to confrontations with his father. In addition, several scenes seem to have been longer, with more dialogue (the Norwegian title list contains 30% more intertitles than the Danish). A number of lyrical nature sequences were probably also cut. Dreyer himself stated, "I have realized that the poor peasant's son in the film is depicted in rough surroundings, whereas the rich farmer's daughter is surrounded by a gentler nature." This use of nature as a social contrast (a motif that also appears in* Synnöve Solbakken*) is not very obvious in the existing film, possibly because of its shortening after the premiere.*

It is impossible to get a complete picture of the film as it looked at the premiere in Oslo. However, the surviving version of The Bride of Glomdal *does not change the overall impression, that the film is an interesting and charming parenthesis in Dreyer's* oeuvre. *In which, true to his nature, he criticizes the oppression of women and promotes a classical conciliatory humanism.*

The restoration of The Bride of Glomdal *was conducted by the Danish Film Institute in 2009, supervised by Thomas Christensen. The digital transfer was done from a new preservation master struck from a negative held at the Norwegian National Library. New combined Danish/English intertitles were produced to replace the German flash-titles in the preservation materials. The DCP has been transferred at 17 frames per second, giving the restored version a running time of just under 75 minutes. – Morten Egholm*

NASTY WOMEN

L'espressione "Nasty Woman" è un grido di battaglia femminista dall'ottobre 2016, quando alla vigilia delle elezioni, durante il dibattito televisivo tra i candidati alla presidenza degli Stati Uniti, Donald Trump ha interrotto Hillary Clinton sibilando nel microfono "such a nasty woman" ("che donna odiosa"). Da quel momento "Nasty Woman" è immediatamente diventato un hashtag virale su Twitter (#IAmANastyWomanBecause...), un simbolo femminista utilizzabile per la raccolta di fondi (stampato su T-shirt, tazze e borse per la spesa), oltre che un'ispirazione per i memorabili "pussy hat", i berretti rosa con le orecchie da gatto comparsi alla Marcia delle Donne di quest'anno. Essere una "Nasty Woman" significa rifiutare di farsi zittire e accettare invece l'eccesso di confusione inerente il genere e la differenza sessuale, impegnandosi attivamente in un nuovo movimento politico femminista.

Molto prima dei "pussy hat" e degli spettacoli televisivi di satira femminista mandati in onda in tarda serata, personaggi comici come Léontine, Rosalie, Cunégonde, Lea, Bridget e Tilly smascherarono il potere patriarcale, travolgendo con noncuranza totalmente distruttiva e allegra incoscienza le norme sociali dettate dal genere e il decoro fisico femminile. Questa rassegna sulle "Nasty Women" comprende quattro gruppi di cortometraggi – "Catastrofe in cucina", "Léontine/Betty", "Crisi d'identità" e "Catastrofe oltre la cucina" – e un lungometraggio, *The Deadlier Sex*, che narra la vicenda di una donna, magnate delle ferrovie, che rapisce un rivale maschio e lo abbandona in una zona selvaggia, lasciandogli solo il portafoglio. Le "nasty women" del nostro programma non sono semplici vamp fatali; piuttosto deformano e profanano le rigide norme di genere con tutti i mezzi possibili: fanno esplodere la cucina, sbriciolano le stoviglie, disarticolano le proprie membra per rivoluzionare i metodi di lavoro, perseguitano i datori di lavoro con scherzi sadici, infrangono giocose i tabù sessuali e razziali, cambiano di corpo e si trasformano in altre specie, e ostentano infine la propria fisicità con abbandono predatorio.

Il primo programma, "Catastrofe in cucina", spazia da cortometraggi delle

The term "Nasty Woman" has been a feminist rallying cry since October 2016, when Donald Trump interrupted Hillary Clinton by hissing into his microphone, "such a nasty woman," during a televised Presidential Debate just before the 2016 American election. In the aftermath of that moment, "Nasty Woman" instantly became a viral Twitter hashtag (#IAmANastyWomanBecause…), a feminist fundraising symbol (printed on T-shirts, mugs, and tote bags), and an inspiration for the memorable "pussy hats" at the 2017 global Women's March. To be a "Nasty Woman" means refusing to be silenced, while embracing the messiness and excess inherent in gender and sexual difference, and engaging as an energetic participant in a new feminist political movement.

Long before there were "pussy hats" and late-night feminist satirists, comedienne characters such as Léontine, Rosalie, Cunégonde, Lea, Bridget, and Tilly spoke truth to patriarchal power with their gleefully reckless and wholesale destructive disregard for gendered social norms and feminine corporeal decorum. This series on "Nasty Women" includes four curated programs of short films – "Catastrophe in the Kitchen," "Léontine/Betty," "Identity Crisis," and "Catastrophe Beyond the Kitchen" – as well as one feature film, The Deadlier Sex, *about a female railroad tycoon who abducts a rival businessman and strands him in the wilderness with only his wallet. More than just deadly vamps, the "nasty women" in our programs deflect and defile rigid gender norms by any means possible: they blow up the kitchen, shatter all the dinnerware, dismember their limbs to revolutionize their labor, torment their employers with sadistic pranks, playfully transgress sexual and racial taboos, swap bodies and metamorphose into other species, and flaunt their corporeality with predatory abandon.*

The first program, "Catastrophe in the Kitchen," spans early short

origini che trattano il tema dell'autocombustione femminile (*The Finish of Bridget McKeen* e *How Bridget Made the Fire*) a commedie a più rulli degli anni Dieci, dedicate ai rischi gastronomici delle storie d'amore (*Are Waitresses Safe?*). Questi film individuano nella cucina il luogo in cui i confini tra le sfere del pubblico e del privato, separate sulla base del genere, possono crollare, spesso tramite situazioni di estrema violenza comica e stupefacenti metamorfosi fisiche. Uscendo di casa ed entrando nella sfera della vita pubblica, "Catastrofe oltre la cucina" lascia la vita domestica nel caos e segue invece le "nasty women" per le strade e nella vita pubblica quotidiana. Dalle difficoltà della vita in ufficio dell'attrice e attivista italiana Lea Giunchi (*Lea in ufficio*), alle opportunità professionali che i travestimenti maschili offrono alle donne (*She's a Prince*), questi film tematizzano le potenzialità che si spalancano allorché le donne riescono a evadere dalla sfera domestica.

"Crisi d'identità" ci porta su un terreno assai familiare nell'attuale epoca di inclusività femminista e social media virali. Ben prima dell'avvento di Twitter, tuttavia, le "nasty women" ricorrevano a un ampio ventaglio di stratagemmi cinematografici per mettere in risalto le complesse sfaccettature dell'identità e il mutare dei modi in cui essa viene interpretata e rappresentata: ne abbiamo esempi in film come *The Taming of Jane*, *An Up-to-Date Squaw* e *The Night Rider*. In molti di questi film troviamo specialiste della slapstick comedy che erano protagoniste di proprie serie comiche, come Sarah Duhamel (*Rosalie/Jane* e *Pétronille*), Lea Giunchi (*Lea*), Alma Taylor (*Tilly the Tomboy*) e varie altre artiste emblematiche ma non identificate (ossia nasty women in in senso lato), quali *Cunégonde* e *Léontine/Betty*. A quest'ultima dedichiamo un intero programma di film d'archivio raramente proiettati, che comprende *Les Ficelles de Léontine*, *Le Bateau de Léontine* e *Léontine garde la maison*. Léontine/Betty è una burlona anarchica, una catastrofica seminatrice di zizzania e una figura da slapstick dallo spirito gaiamente distruttivo, che si abbandona con intenso piacere alla demolizione di norme istituzionali stantie e a suscitare il furore di tutti coloro che, intorno a lei, si aggrappano a costumi culturali tradizionali. "Nasty woman" per eccellenza, Léontine/Betty è l'esatto contrario di una vamp: proprio la sua latenza sessuale da maschiaccio diviene lo strumento delle sue micidiali e rovinose attività.

Nei film selezionati – dai più vecchi di appena mezzo rullo dedicati alle gesta di cameriere esplosive a un lungometraggio del 1920 che presenta una storia d'amore dai risvolti sadici – le precise caratteristiche di una "nasty woman" non si profilano mai in maniera stabile e netta. Gli elementi che rendono una donna "nasty", odiosa, variano dal gusto per gli scherzi maligni alla violenza anarchica, dalla fisicità giocosa alla sperimentazione sessuale. Il grido di battaglia "nasty women unitevi" condensa i vari modi in cui la società del 2017 si sente minacciata dal fatto che le donne acquisiscano potere, giungano al successo, dimostrino intelligenza e ambizione. In tale prospettiva, le nostre "nasty women" dell'epoca del muto rappresentano una scandalosa testimonianza risalente agli albori della storia del cinema nel XX secolo. Ne emerge soprattutto il potere del cinema di rendere visibili concetti trasformativi come femminilità e identità femminile, che sembrano sempre sul punto di prendere concretezza.

Maggie Hennefeld, Laura Horak

*films about spontaneous female combustion (*The Finish of Bridget McKeen *and* How Bridget Made the Fire*) to multi-reel comedies from the 1910s about the culinary hazards of romantic coupling (*Are Waitresses Safe?*). These films center on the kitchen as a location in which the explosion of boundaries between separate gendered public and private spheres could take place – often through situations of extreme comic violence and astonishing bodily transformation. Moving out of the home and into the public sphere, "Catastrophe Beyond the Kitchen" leaves domesticity in a shambles and instead sources its "nasty women" on the streets and in everyday public life. From the Italian star and political activist Lea Giunchi's comic travails in an office (*Lea in ufficio*), to the variety of professional opportunities made available through female-to-male cross-dressing (*She's a Prince*), these films thematize the civic potentialities of what happens when women break loose from the domestic sphere.*

"Identity Crisis" represents very familiar terrain in today's age of feminist intersectionality and viral social media. However, before there was Twitter, "nasty women" made use of a range of cinematic devices to highlight the complexities of identity and the shifting terms of its performance and representation – exemplified in films such as The Taming of Jane, An Up-to-Date Squaw, *and* The Night Rider. *Many of these films also feature slapstick comediennes who starred in their own comic series, such as Sarah Duhamel (*Rosalie/Jane *and* Pétronille*), Lea Giunchi (*Lea*), Alma Taylor (*Tilly the Tomboy*), and several unidentified iconic clowns (i.e., nasty-women-at-large), such as* Cunégonde *and* Léontine/Betty. *To the latter, we dedicate an entire program of rarely viewed archival films, including* Les Ficelles de Léontine, Le Bateau de Léontine, *and* Léontine garde la maison. *Léontine/Betty was an anarchistic prankster, catastrophic mischief-maker, and gleefully destructive slapstick body who took profound pleasure in demolishing stilted institutional norms, and in infuriating all those around her who would hold fast to conventional cultural mores. A "nasty woman"* par excellence*, Léontine/Betty was the opposite of a vamp: it was exactly her tomboy sexual latency that became the locus of her deadly and destructive activity.*

Across these screenings – from early split-reel films about exploding housemaids to a 1920 feature about sadistic romantic coupling – it is never stable or uncomplicated what it precisely means for a woman to be "nasty". The connotations of nastiness range from prankster mischief and anarchic violence, to corporeal play and sexual experimentation. Indeed, the rallying cry of "nasty women unite" has come to symbolize all the ways in which 2017 society feels threatened by women's empowerment, success, intelligence, and ambition. In this vein, our nasty women of silent cinema represent scandalous traces from early 20th century film history. What they reveal is the power of cinema to make visible transformative notions of femininity and female identity that are always just on the cusp of articulation.

Maggie Hennefeld, Laura Horak

Prog. 1 - Catastrofe in cucina

Non c'è niente di peggio di una moglie che non sa cucinare. Ripensandoci, qualcosa c'è: può succedere per esempio che ella faccia saltare in aria l'intera cucina, oppure che i suoi sforzi gastronomici abbiano conseguenze mortali, o ancora che le sue pietanze immangiabili si trasformino in armi potenzialmente capaci di scatenare una guerra civile. Questo programma è dedicato ai violenti e micidiali misfatti culinari delle antiche protagoniste del cinema comico, che non si limitavano a ridurre in macerie i propri spazi domestici con giuliva disinvoltura, ma infliggono crisi di indigestione alla popolazione tutta. Rivoluzionare i rapporti di produzione basati sul genere è evidentemente un gran divertimento!

Cominciamo con la famigerata domestica irlandese Bridget McKeen, personaggio che tra il 1895 e il 1909 compare in 28 film (spesso interpretato da Gilbert Saroni, famoso per i suoi ruoli femminili). Bridget è l'epitome della "nasty woman". In *How Bridget Served the Salad Undressed*, ella fraintende con gustosi risultati le istruzioni del datore di lavoro, che le chiede di servire l'insalata "undressed", che può significare "scondita" ma anche "spogliata". *How Bridget Made the Fire* culmina a sua volta in una battuta oscena, in cui l'autocombustione fisica prende il posto di un accidentale riferimento pornografico. *The Finish of Bridget McKeen* si dilunga sulle varie fasi dell'esplosione della domestica, che viene scagliata in aria attraverso il soffitto e rimane disintegrata (testa, mani e piedi piovono dal cielo). Leggiamo infine lo stringato epitaffio: "Qui giacciono i resti di Bridget McKeen, che accese il fuoco con il kerosene." Nel 1903 G.A. Smith e Laura Bayley ripresero le disavventure di Bridget nel film britannico *Mary Jane's Mishap* (che non è compreso in questo programma, ma è stato proiettato alle Giornate nel 2002 e nel 2008), in cui compariva un epitaffio altrettanto arguto: "Qui giace Mary Jane, che accese il fuoco con la paraffina. Riposi in pezzi."

Se Bridget e Mary Jane vengono lanciate attraverso il camino, la sfera domestica dilaga nella comunità grazie a un cucciolo fuggiasco in *La Course à la saucisse* (1907), in cui un cane ruba un'ingente quantità di salsicce da una macelleria, scatenando un grottesco inseguimento da parte di un battaglione di cameriere che reclamano la propria cena. Dalle parti del corpo di Bridget alle collane di salsicce, lo smembramento è davvero un tema predominante delle comiche ambientate in cucina con protagoniste donne. In *Le Rêve des marmitons* (1908), film a trucchi francese di stile surrealista realizzato da Segundo de Chomón, misteriose mani non collegate ad alcun corpo umano preparano gli alimenti nel corso della vivida e produttiva allucinazione di una domestica sopraffatta dall'eccesso di lavoro. La protagonista di *Victoire à ses nerfs* è invece ben sveglia ma è preda dei parossismi del suo inconscio.

Una violenza altrettanto gaia e spensierata regna in *Her First Biscuits* di D.W. Griffith (1909): qui la signora Jones (Florence Lawrence) cuoce un'infornata di biscotti immangiabili che provocano violenti disturbi a tutti i colleghi di lavoro del marito – nonché al venditore di ghiaccio, a uno scassinatore e a un poliziotto – e per poco non portano la signora Jones in tribunale con l'accusa di omicidio. All'opposto, in *Lucky Jim* (anch'esso un Griffith del 1909), la morte sembra l'unica possibile via di scampo dagli orrori delle atrocità gastronomiche. Jack e Jim si contendono Gertrude

Prog. 1 - *Catastrophe in the Kitchen*

There is nothing worse than when your wife is a bad cook. Well, there is: when she blows up the entire kitchen, when eating her cooking has lethal consequences, and when her inedible food can become a weapon with the potential to start a civil war. This program is dedicated to the violent and destructive culinary mishaps of early film comediennes, who not only demolished their domestic spaces with gleeful abandon, but inflicted their crises of indigestion on the public sphere at large. Revolutionizing the gendered relations of production is apparently fun!

We begin with the notorious Irish domestic Bridget McKeen, a character who appeared in 28 films from 1895 to 1909 (several times portrayed by the famous female impersonator, Gilbert Saroni). Bridget is the epitome of a "nasty woman." In How Bridget Served the Salad Undressed*, she amusingly misinterprets her employer's instructions to "serve the salad undressed."* How Bridget Made the Fire *also climaxes with an obscenely corporeal punch line, substituting spontaneous bodily combustion for accidental pornography.* The Finish of Bridget McKeen *prolongs the maid's explosion by depicting her subsequent eruption out of the ceiling, bodily dismemberment (her head, hands, and feet rain down from the sky), and pithy epitaph: "Here Lie the Remains of Bridget McKeen, Who Started a Fire with Kerosene." G.A. Smith and Laura Bayley had great fun adapting* Bridget *in the 1903 British film* Mary Jane's Mishap *(not in this programme, but shown at the Giornate in 2002 and 2008), which featured the equally ingenious epitaph: "Here Lies Mary Jane, Who Lighted the Fire with Paraffin. Rest in Pieces."*

While Bridget and Mary Jane explode out of the chimney, the domestic sphere sprawls into the community via a runaway pet in La Course à la saucisse *(1907), when a dog steals several links of meat from a butcher shop and then sets an army of kitchen maids on a ridiculous chase to reclaim their rightful dinner. From Bridget's limbs to sausage links, dismemberment is indeed a prominent theme of slapstick comedienne kitchen comedies. In Segundo de Chomón's surrealist French trick film* Le Rêve des marmitons *(*Scullion's Dream*, 1908), uncannily disembodied hands prepare the food during a vividly productive hallucination of an overworked servant. The title character of* Victoire à ses nerfs*, while very much awake, is similarly driven by the spastic extremes of her unconscious.*

Such gleeful violence reigns in D.W. Griffith's Her First Biscuits *(1909), in which Mrs. Jones (Florence Lawrence) whips up a batch of inedible biscuits that make everyone at her husband's workplace violently ill – along with the iceman, a house burglar, and police officer – nearly landing Mrs. Jones in court for manslaughter. In contrast, in Griffith's* Lucky Jim *(also 1909), death is the only possible escape from the terrors of culinary abomination. Two men, Jack and Jim, are rivals for Gertrude (Marion Leonard), who initially chooses Jim, but then ends up marrying Jack (Mack Sennett) after Jim dies suddenly of acute indigestion. Not only is Gertrude's cooking both inedible and actively lethal, but her temper erupts in violent fits of*

(Marion Leonard), che all'inizio sceglie Jim, ma finisce con lo sposare Jack (Mack Sennett) dopo la morte improvvisa di Jim in seguito a un'indigestione acuta. Non solo i piatti di Gertrude sono immangiabili e concretamente letali, ma il suo caratteraccio esplode in violenti accessi di rabbia al minimo segno di insoddisfazione culinaria da parte di Jack. "Fortunato Jim" che ha trovato la salvezza nell'avvelenamento alimentare, pensa Jack, mentre Gertrude lo picchia di santa ragione, fracassandogli addosso le stoviglie.

L'aggressiva volubilità domestica di Cunégonde manca invece di qualsiasi motivazione che non sia il puro gusto di fracassare accidentalmente le cose. Personaggio eponimo di una popolare serie francese prodotta dalla Lux (1911-1913, 25 episodi), Cunégonde porta un nome che è un gioco di parole coi termini che in francese e in latino indicano l'organo genitale femminile (oltre che un'allusione al tema dell'incesto nel *Candide* di Voltaire). In un episodio non identificato ("Het Onwillige Dienstmeisje"), Cunégonde (interpretata da un'attrice sconosciuta) è una domestica neoassunta, la cui singolare propensione a frantumare qualsiasi stoviglia non infrangibile è superata solo dalla tendenza a calpestare gli alimenti deperibili. Anche quella di "Pétronille" era un'apprezzata serie comica Éclair con la corpulenta e prolifica Sarah Duhamel (che recitò anche nel ruolo di "Rosalie"). In *Le Singe de Pétronille*, ella arruola una scimmia che la coadiuva nelle sue devastazioni domestiche. Parallelamente, in un film francese non identificato, il cui titolo olandese è *Een Dierenvriend*, una domestica indisciplinata trasforma in un cortile di fattoria l'elegante dimora dei suoi datori di lavoro, convinta che essi siano "amici degli animali" per averli visti coccolare il loro cagnolino. Con un colpo di genio, ella invita una muta di cani, una scimmia, un mulo, un branco di maiali, una mandria di bovini, una frotta di polli, un coniglio e una capra a unirsi al banchetto antropomorfo, suscitando l'ira del padrone di casa e gettando la padrona nella disperazione. Se l'arca di Noè salvò tutti gli animali del mondo, questo film trasferisce tale potere alle moderne domestiche.

In *Are Waitresses Safe?* Louise Fazenda vivacizza la cena riempiendo di biscotti bollenti una serie di rimbalzanti palloni di gomma (la risposta alla domanda posta dal titolo è sì, le cameriere sono sicure, ma gli altri non lo sono affatto). Benché raffrenato dalle rigide convenzioni della commedia romantica, *Are Waitresses Safe?* trae ancora diletto dalla radicale malignità della suddivisione di genere del lavoro domestico, e dalla vasta gamma di sintomi distruttivi e isterici che emergono quando le donne si ribellano ai loro consueti ruoli casalinghi. *Bon appétit!* – Maggie Hennefeld

Louise Fazenda in *Are Waitresses Safe?*, H. Del Ruth, V.Heerman, 1917. (Hershenson/Allen Archive, West Plains, MO)

rage at the slightest hint of Jack's gastronomical displeasure. "Lucky Jim," to have taken flight through food poisoning, thinks Jack, while Gertrude throws all the tableware at his head and then savagely beats him with the flatware.

In contrast, Cunégonde lacks any apparent motivation for her domestic volatility, save the sheer glee of accidentally breaking things. The eponym of a popular French series by Lux (1911-1913, 25 episodes), Cunégonde's name is a pun on the French and Latin words for female genitalia (and a nod to the incest theme in Voltaire's Candide*). In [Het Onwillige Dienstmeisje], Cunégonde (played by an unknown actress) is a newly hired housemaid, whose remarkable talent for shattering breakable dishes is rivaled only by her tendency to trample on perishable food items.*

Like "Cunégonde," "Pétronille" was a widely beloved comic series from France (produced by Éclair), featuring the ample and eminently prolific comedienne Sarah Duhamel (who also played "Rosalie"). In Le Singe de Pétronille*, Duhamel enlists a simian companion to carry out her domestic rampage. Meanwhile, in an unidentified French film with the Dutch release title* Een Dierenvriend*, an unruly domestic turns her employers' elegant home into a barnyard after inferring that they are "animal lovers" by watching them coddle their small dog and spoon-feed it delicacies at the dinner table. In a stroke of genius, she invites a pack of dogs, a monkey, a mule, a drove of pigs, a herd of cattle, a flock of chickens, a rabbit, and a goat to join the anthropomorphic feast – much to her master's anger and her mistress's hysterical anguish. If Noah's Ark saved all the world's animals, this film empowered modernity's kitchen maids.*

On a "lighter" note, Louise Fazenda aerates the dinner by inflating hot biscuits into bouncy rubber balloons in Are Waitresses Safe? *(The answer is YES, but no one else is.) Although disciplined by the comedy genre conventions of romantic coupling,* Are Waitresses Safe? *still revels in the utter nastiness of gendered household labor, and the panoply of destructive and hysterical symptoms that erupt when women revolt against their normal domestic roles.* Bon appétit!

Maggie Hennefeld

HOW BRIDGET SERVED THE SALAD UNDRESSED (No Salad Dressing Wanted) (US 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD, DIST: American Mutoscope & Biograph Co. USCITA/REL: 05.1898. COPIA/COPY: DCP, 30"; senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

HOW BRIDGET MADE THE FIRE (US 1900)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Gilbert Saroni, PROD, DIST: American Mutoscope & Biograph Co. USCITA/REL: 06.1900. COPIA/COPY: DCP, 30"; senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

THE FINISH OF BRIDGET MCKEEN (US 1901)
REGIA/DIR: Edwin S. Porter. CAST: Gilbert Saroni. PROD, DIST: Edison Mfg. Co. USCITA/REL: 02.03.1901. COPIA/COPY: DCP, 1'15"; senza didascalie/*no intertitles.* FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

LA COURSE À LA SAUCISSE (FR 1907)
REGIA/DIR: Alice Guy?, Louis Feuillade?. PROD, DIST: Gaumont. USCITA/REL: 02.1907. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 4'28"; senza didascalie/*no intertitles.* FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

VICTOIRE À SES NERFS (A Nervous Kitchen Maid) (FR 1907)
REGIA/DIR: ?. PROD, DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 29.06.1907. COPIA/COPY: 35mm, 131 ft. (= 40 m.; orig. 70 m.), 2' (16 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

LE RÊVE DES MARMITONS (Scullion's Dream) (FR 1908)
REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD, DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 22.02.1908. COPIA/COPY: DCP, 7'; senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

HER FIRST BISCUITS (US 1909)
REGIA/DIR: D.W. Griffith. CAST: Florence Lawrence (*Mrs. Jones*), John R. Cumpson (*Mr. Jones*), Anita Hendrie, Arthur Johnson, Mack Sennett, Marion Leonard, Owen Moore, David Miles, Mary Pickford, Violet Mersereau, Charles Avery, [Linda Arvidson?, Flora Finch?] (*vittime dei biscotti/biscuit victims*), George O. Nicholls (*poliziotto/policeman*), ? (*ladro/thief*), Anthony O'Sullivan (*operaio/workman*), Jeanie MacPherson (*segretaria/secretary*). PROD, DIST: Biograph. USCITA/REL: 17.06.1909. COPIA/COPY: 35mm, 370 ft. (orig. 514 ft.), 6' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

LUCKY JIM (US 1909)
REGIA/DIR: D.W. Griffith. CAST: Marion Leonard (*Gertrude*), Mack Sennett (*Jack*), Herbert Yost (*Jim, il primo marito/the first husband*), Anita Hendrie (*la madre/Mother*), David Miles (*il padre/Father*), Harry Solter (*l'amico di Jim/Jim's friend*), Herbert Prior (*il ministro/minister*). PROD, DIST: Biograph. USCITA/REL: 26.04.1909. COPIA/COPY: 35mm, 311 ft. (orig. 502 ft.), 5' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

[HET ONWILLIGE DIENSTMEISJE] [La domestica riluttante/The Reluctant Housemaid] (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Cunégonde*). PROD: Lux. COPIA/COPY: 35mm, 107 m., 5'13" (18 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione del 2000 da un duplicato negativo del 1993/*Preserved in 2000 at Haghefilm, from a duplicate negative made in 1993.*
Film non identificato della serie con Cunégonde. / *Unidentified Cunégonde film listed here with its assigned Dutch cataloguing title*

LE SINGE DE PÉTRONILLE (FR 1913)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti, Georges Rémond. CAST: Sarah Duhamel (*Pétronille*). PROD: Éclair. COPIA/COPY: 35mm, 137 m., 7'23" (16 fps); did./*titles:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).x *Preserved in b&w in 1991 at Haghefilm through a duplicate negative.*

[EEN DIERENVRIEND] [L'amica degli animali/Animal Lover] (FR, 1912?)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé-Comica. COPIA/COPY: 35mm, 138 m., 6'42" (18 fps); titoli di testa e di coda/*main title & closing:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. *Preserved in b&w in 1990 at Haghefilm through a duplicate negative.*

ARE WAITRESSES SAFE? (US 1917)
REGIA/DIR: Victor Heerman, con/*with* Hampton Del Ruth. PHOTOG: Fred W. Jackman. MONT/ED., ASST. PROD. MGR: Hampton Del Ruth. CAST: Louise Fazenda (*lavoratrice/Working Girl*), Ben Turpin, (*Ralph, il suo innamorato/her lover*), George "Slim" Summerville (*capo banda rivale/gang leader rival*), Glen Cavender (*comune amico/mutual friend, the chef*), Wayland Trask (*cliente/customer*), Tony O'Sullivan (travestito/*"drag" woman friend*), Frank B. "Jack" Cooper, Al McKinnon, Erle C. Kenton, Cliff Bowes, Tom Kennedy, Gene Rogers, Phyllis Haver, Vera Steadman, Grover Ligon, Marvel Rea, Elinor Field, Gonda Durand, Roxana McGowan, Hal Haig Preiste, Ted Edwards, Laura La Varnie, Wallace Beery, Bobby Dunn, Teddy the dog, Pepper the cat. PROD: Mack Sennett, Mack Sennett Comedies. DIST: Paramount. USCITA/REL: 18.11.1917; riedizione/*reissue* 1923. COPIA/COPY: 35mm, 1566 ft., 17' (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Prog. 2 - Léontine/Betty & Rosalie/Jane

Forse nessun altro personaggio comico ha tratto dalla malignità e dal vandalismo godimento maggiore di Léontine, nota negli Stati Uniti col nome di Betty. Purtroppo il nome dell'attrice che la interpretava ci è ancora ignoto. Il nostro programma presenta alcuni degli episodi ancora esistenti di questa serie, che tra il 1910 e il 1912 si snodò su 21 titoli. Le stravaganti imprese di Léontine spaziano da blande gag visive (un palloncino rosso collocato in un barattolo di formaggio Edam) ad anarchici scoppi di violenza indiscriminata, che culminano nella distruzione di proprietà immobiliari e in atti di spaventosa crudeltà perpetrati ai danni di familiari e persone care. In *Le Bateau de Léontine* (*Betty's Boat*), ella inonda un albergo e distrugge tetti e pavimenti nel tentativo di far navigare una barchetta giocattolo nella vasca da bagno. In un altro film (distribuito negli Stati Uniti con il titolo *Betty's Fireworks*), attualmente non disponibile per la proiezione, scaglia petardi contro compagni di classe e insegnanti, fino a colpire una catasta di esplosivi e provocare una conflagrazione terrificante. Anche *La Pile électrique de Léontine* mantiene le incendiarie promesse del titolo.

A parte le manie esplosive, l'arma preferita di Léontine è indubbiamente lo spago, che ella maneggia con autentico sadismo, legando insieme corpi umani e oggetti inanimati sino a farne una massa amorfa e brulicante ma assetata di vendetta. In *Les Ficelles de Léontine*, ella attira nella sua rete le vittime ignare con l'esca di svariati prodotti commerciali (per esempio un animale impagliato, un portafoglio falso, un cesto di roba da mangiare), prima di sottoporli a spietate violenze fisiche e a insensati scoppi umorali. Usato per vendicarsi dell'insegnante che aveva cercato di correggerle l'ortografia, come in *Léontine en pension* (non disponibile per la nostra rassegna), oppure per legare un certo numero di sventurati a una scala e inzupparli di vernice nera, dopo essere evasa dal laboratorio della modista sua datrice di lavoro in *Léontine en apprentissage*, lo spago di Léontine è un ordigno temibile, anche quando venga usato semplicemente per montare un vistoso ventilatore sulla sua bicicletta (*Ventilateur breveté*). In altri episodi orli di gonne, passamaneria, guinzagli, corde per saltare o lacci di scarpe penzolanti sostituiscono efficacemente lo spago come strumento di tortura e insieme mezzo per ricomporre il mondo intero in funzione della febbre di distruzione totale che non lascia mai Léontine.

Prog. 2 - Léontine/Betty & Rosalie/Jane

Perhaps no other comic character took greater joy in mischief and destruction than Léontine, known in the U.S. as Betty. Sadly, the actress who played her is still unidentified. This program features a number of the extant installments in the series, which spanned about 21 titles between 1910-1912. Léontine's antics range from mild sight gags, such as depositing a red balloon inside a jar of Edam cheese, to anarchic acts of indiscriminate violence, involving the destruction of private property and extreme cruelty inflicted on family members and loved ones. In Le Bateau de Léontine *(*Betty's Boat*), she floods a hotel and destroys all the roofing and floorboards in her attempts to sail a toy boat in the bathtub. In other films, currently unavailable for screening, she throws firecrackers at her classmates and schoolteachers (U.S. release title* Betty's Fireworks*), causing a massive conflagration by setting blaze to a stockpile of explosives.* La Pile électrique de Léontine *similarly lives up to the incendiary promises of its title.*

Conflagration antics notwithstanding, Léontine's weapon of choice is undoubtedly string, which she wields sadistically, tying human bodies and inanimate objects together until they all congeal into an amorphous, teeming mass hell-bent on violent retribution. In Les Ficelles de Léontine *(*Betty Is Still at Her Old Tricks*), she lures unsuspecting victims into her web by baiting them with various commercial goods (e.g., a stuffed animal, a fake wallet, a basket of food), before subjecting them to ruthless physical violence and senseless volatile eruption. Whether using string to bring down her teacher in revenge for having tried to discipline her at spelling, as in* Léontine en pension *(unavailable for this program), or tying several men to a ladder and dousing them with black paint after escaping from her milliner boss in* Léontine en apprentissage*, Léontine's string is a thing to be feared, even if merely used to mount an obtrusive air fan to the front of her bicycle (*Ventilateur breveté /The New Air Fan*). In other episodes, women's skirt hems, millinery tassels, dog leashes, jump ropes, or dangling shoelaces serve just as well as string to torment her victims while remapping*

Are Waitresses Safe?, Hampton Del Ruth, Victor Heerman, 1917.

Verso la fine della serie lo spago viene adoperato a fini sempre più sinistri, e dai semplici scherzi si passa allo humour macabro. In *Les Malices de Léontine*, dopo aver battuto un tappeto sudicio sopra la testa della vicina del piano di sotto, la protagonista utilizza lo spago come corda da forca, annodandolo in un cappio e facendolo penzolare: la malcapitata vicina rimane quasi strangolata. In un altro episodio constatiamo in maniera ancor più chiara il totale disinteresse di Léontine per tutto ciò che riguarda l'eventualità del matrimonio o della maternità, o le convenzioni della vita familiare: per vendicarsi di una bambina che è involontariamente inciampata su di lei, ella cerca impulsivamente di strangolarla e poi la picchia con una corda per saltare, fino a farle perdere i sensi. Questo film, *Léontine garde la maison*, che è probabilmente l'episodio finale della serie, si conclude nella casa di Léontine che, colpita contemporaneamente da un incendio e da un'inondazione, viene per di più invasa da tutti i cani randagi e gli orfanelli del vicinato e sprofonda nel caos. (Léontine aveva pubblicato sul giornale, nella sezione "persone scomparse", un annuncio in cui diceva di aver smarrito il suo "cagnolino di nome Émile e il fratellino di nome Moustache".)

Guinzaglio per cani inservibile o cordone ombelicale riciclato per altri scopi, lo spago di Léontine è in ogni caso il motore dell'azione e l'elemento che unifica le frammentarie bizzarrie della trama (mentre alle calcagna dell'eroina incombe una folla infuriata e decisa al linciaggio). Sempre in *Les Malices de Léontine*, dopo aver quasi strangolato la vicina del piano di sotto, ella respinge l'orda inferocita utilizzando ogni nuova vittima come temporanea barriera: tra gli altri, un signore irascibile a cui spiaccica il cappello a cilindro, e un povero libraio cui distrugge il chiosco legando l'altro capo dello spago a un'automobile momentaneamente parcheggiata (benché il tempo stringa, Léontine non può fare a meno di fermarsi, mentre è in fuga, per osservare gli esplosivi effetti delle sue trovate). Ella si salva sempre per un pelo, e spesso recupera anche lo spago. In *Malices* intrappola gli inseguitori sull'impalcatura di un lavavetri, chiudendo la finestra e tagliando l'unica scala di corda. Il film si conclude con l'immagine dei volti delle vittime, schiumanti di rabbia e di impotente sete di vendetta. Allo stesso modo, in *Les Ficelles de Léontine* la protagonista rischia il linciaggio dopo una raffica di violente burle ai danni dei concittadini e sfugge alla forca solo scambiandosi di posto con uno spaventapasseri issato a cavallo. Come molti altri protagonisti della slapstick comedy, Léontine sfiora spesso punizioni feroci o un'atroce fine, da cui la separano solo uno scherzo non riuscito o un trucco sventato.

Nonostante il nazionalismo allora sempre più diffuso nell'industria cinematografica americana, al suo esordio negli Stati Uniti la serie di Léontine/Betty fu accolta da elogi transatlantici. Come sappiamo, gli americani amano le loro "nasty women"! Nel luglio 1910 *The Nickelodeon* recensì in questo modo *Rebellious Betty* (*Léontine est incorrigible*): "Le bizzarrie e le burle di Betty si distinguono per la divertente freschezza: ella è un maschiaccio protervo e ostinato, che non indietreggia di fronte a nulla pur di fare a modo suo" (in questo film, che speriamo di presentare in una delle prossime edizioni, Léontine si intrufola in un combattimento di galli, stuzzica gli altri spettatori con un'asta di metallo appuntita e infine ha la meglio sugli inseguitori bramosi di vendetta, che l'hanno rinchiusa nella gabbia di un leone, imparando istintivamente l'arte del domatore). Successivamente, in quello stesso mese, *Moving Picture World* esaltò Betty

the entire world around her predilection for total destruction.

The function of the string becomes considerably darker toward the end of the series – from prankster device to gallows humor. In Les Malices de Léontine, *after beating a dirty rug onto the head of her downstairs neighbor, she repurposes the string as a noose for strangulation, dangling the rope and fashioning it into a loop that nearly suffocates the hapless woman. Another episode further solidifies Léontine's lack of implication in expectations of matrimony, motherhood, or domestic normativity, when she impulsively strangles a little girl and then beats her senseless with a jump rope in revenge for having accidentally tripped her. This film,* Léontine garde la maison, *presumed to be the final episode of the series, wraps up back in Léontine's home – which is simultaneously on fire and flooded with water – as it becomes chaotically overrun by all the stray dogs and orphaned babies in the neighborhood. (Léontine had posted a missing-persons ad in the newspaper after losing her "dog named Émile and her baby brother named Moustache.")*

From failed dog leash to averted umbilical cord, Léontine's string is what drives the action and links the piecemeal antics together – while the raging lynch mob accumulates behind her. Again, after nearly asphyxiating her downstairs neighbor in Les Malices de Léontine, *she wards off the angry horde by recruiting each new victim as a temporary obstacle, including a hysterical gentleman whose top hat she crushes, and a poor book vendor whose kiosk she destroys by tying the other end of the string to a temporarily parked automobile. (Though time is of the essence, Léontine cannot resist lingering to watch the gag explode before resuming her flight.) Léontine always narrowly escapes punishment, often by reclaiming her string. In* Malices, *she traps the mob pursuing her on a window washer's balcony by locking the window and cutting down the only rope ladder. The film ends with an image of the victims' faces, exploding with anger and thwarted vengeful passions. Similarly, Léontine nearly gets herself lynched after playing a series of violent pranks on the townsfolk in* Les Ficelles de Léontine – *escaping the gallows by trading places with a scarecrow mounted on a horse. Like many such slapstick bodies, Léontine was often just one failed prank or foiled trick away from horrific retribution and grisly annihilation.*

Against the growing nationalism of the American film industry at the time, the Léontine/Betty series enjoyed transatlantic acclaim upon its initial release in the United States. As we know, the Americans love their "nasty women"! The Nickelodeon *described* Rebellious Betty *(*Léontine est incorrigible*) in July 1910: "Betty's antics and pranks are distinctly fresh and laughable, she is a mischievous and willful tomboy, who shrinks at nothing so long as she can get her own way." (In this film, which we hope to screen in a future edition, Léontine sneaks into a cockfight, prods other spectators with a sharp metal rod, and then outwits the vengeful mobs, who've trapped her in a lion's cage, by spontaneously mastering the art*

in termini analoghi: "Se ella manterrà in tutta la serie lo stesso vigore, o piuttosto la stessa carica distruttiva, alla fine ben poche cose o persone sopravvivranno intatte. Il modo in cui annienta tutto ciò che si oppone alla sua volontà è un chiaro campanello d'allarme... non è dato sapere quali sciagure faranno seguito alla sua comparsa". Nel febbraio 1911, tuttavia, la stampa specializzata negli Stati Uniti aveva già smesso di entusiasmarsi per Betty, e *Moving Picture World* stroncò *Betty Rolls Along* definendolo "una di quelle comiche sfasciatutto in cui non c'è nulla di buono a parte scherzi grossolani che dovrebbero sparire dal mondo del cinema".

Léontine, snella e giovanissima, compare spesso accanto all'amica Rosalie (Jane in America), interpretata da Sarah Duhamel, attrice comica francese graziosa e paffuta definita da David Robinson una "Marie Dressler gallica". *Rosalie et Léontine vont au théâtre* contiene una scena memorabile in cui le due sciagurate strizzano i rispettivi fazzoletti zuppi di lacrime sulle teste degli spettatori calvi seduti davanti a loro, e poi ridono sgangheratamente nei momenti sbagliati durante una goffa recita amatoriale. Le due piantagrane si ritrovano insieme in *Un Ravalement précipité*, in cui sterilizzano efficacemente un appartamento devastandolo da cima a fondo. Rosalie raccoglie uno spunto offerto da Léontine in *Rosalie emménage*, ove prevale sul suo nuovo vicino di casa, in una disputa relativa a un muro divisorio, ricavando un cappio da un guinzaglio per cani e appendendovi il malcapitato per il collo.

Come ha affermato Walter Benjamin in un contesto completamente diverso, le immagini delle comiche e dei cartoni animati vaccinano gli spettatori contro le psicosi di massa. Quindi, ogni tentativo di censurare e sopprimere scintillanti provocatrici come Léontine/Betty e Rosalie/Jane arroventava ulteriormente l'atmosfera, inasprendo senza alcun dubbio le crescenti tensioni geopolitiche che sarebbero esplose nella guerra mondiale, nel genocidio di stato e in altri insensati parossismi di violenza apocalittica. Non intendo affermare che l'emarginazione di queste attrici comiche sia stata la causa della prima guerra mondiale ma, se il passato è il prologo del presente, faremmo bene ad entrare in sintonia con la volubile storicità delle più anarchiche "nasty women" della nostra cultura. – Maggie Hennefeld

of lion taming.) Later that same month, Moving Picture World *similarly hailed Betty: "If she is as vigorous, not to say destructive, in the entire series, few people or anything else will be left when the series is finished. The way she annihilates everything in sight because she can't have her way is a caution... it will be unknown what misfortunes will follow her appearance." However, by February 1911, the U.S. trade press had seen quite enough of Betty, with* Moving Picture World *condemning* Betty Rolls Along *as "One of those destructive comedies which has no merit beyond a species of horseplay, which should be banished from motion pictures."*

Léontine, youthful and slim, often appeared alongside her pal Rosalie, called Jane in America, played by the lithely rotund French comedienne Sarah Duhamel, whom David Robinson once described as a "Gallic Marie Dressler." Rosalie et Léontine vont au théâtre *features an iconic scene of the two hellions wringing out their tear-soaked handkerchiefs onto the heads of the bald men seated in front of them – and then laughing exuberantly at the wrong moments during a hokey amateur stage play. The two rabble-rousers team up again in* Un Ravalement précipité, *in which they efficiently sanitize an apartment by utterly defiling it. Meanwhile, Rosalie takes a cue from Léontine in* Rosalie emménage, *when she wins a fight against her new next-door neighbor over shared wall space by looping a dog's leash and hanging him from it by the neck.*

As Walter Benjamin has argued in a very different context, comedic and cartoonish film images offer spectators inoculations against mass psychosis. Therefore, with every effort to censor and suppress female sparkplugs such as Léontine/Betty and Rosalie/Jane, the pot boiled over, no doubt inflaming the rising geopolitical tensions that would erupt in world war, state genocide, and other senseless outbreaks of apocalyptic violence. I'm not saying that the repudiation of these comediennes was responsible for World War I, but if past is prologue, we'd do well to stay keenly attuned to the volatile historicity of our culture's most anarchically "nasty women".

Maggie Hennefeld

LE BATEAU DE LÉONTINE (Lotje's Zeiljacht/Betty's Boat) (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4442). USCITA/REL: 09.10.1911. COPIA/COPY: 35mm, 97 m. (orig. 105 m.), 4'48" (18 fps); senza didascalie/*no intertitles;* titolo di testa/*main title:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione effettuata nel 1989 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 1989 at Haghefilm through a duplicate negative.*

LES FICELLES DE LÉONTINE (Betty en het Kluwen Touw/Betty Is Still at Her Old Tricks) (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 3696). USCITA/REL: 1910. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 134 m.; orig. 155 m.), 6'33" (trascritto a/*transferred at* 18 fps); did./*titles:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Scansione effettuata nel 2009 da un controtipo negativo ottenuto nel 1995/*Scanned in 2009 from a dupe negative made in 1995 at Haghefilm.*

LÉONTINE EN APPRENTISSAGE (Betty Tries to Learn a Business) (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 3914). COPIA/COPY: 35mm, 621 ft. (= 189 m.; orig. 220 m.), 11' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Les Pétards de Léontine, un film Pathé del 1910, ritenuto perduto */ a 1910 Pathé film believed lost.* (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

VENTILATEUR BREVETÉ (The New Air Fan) (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4346). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 73 m. (orig. 80 m.), 3'33" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione effettuata nel 2010, da una copia nitrato dell'Archive Film Agency di Londra. */Preserved by EYE in 2010 at Haghefilm from a nitrate print from the collection of the Archive Film Agency (London).*

LES MALICES DE LÉONTINE (Betty Enjoying Herself) (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4788). USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 270 ft. (= 82 m.; orig. 95 m.), 4'30" (16 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

AMOUR ET MUSIQUE (Met Muziek en Hindernissen) (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé-Nizza (Pathé Cat. no. 4192). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 90 m. (orig. 110 m.), 5' (18 fps); did./*titles:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione del 2000 da un duplicato negativo del 1993/*Preserved in b&w in 2000 at Haghefilm through a duplicate negative made in 1993.*

UN RAVALEMENT PRÉCIPITÉ (Rosalia, de Knappe Huisbewaarster/Precipitous Cleaning) (FR 1911)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4485). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 113 m. (orig. 115 m.), 6' (18 fps); did./*titles:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1992 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 1992 at Haghefilm through a duplicate negative.*

ROSALIE ET SON PHONOGRAPHE (Rosalie en haar Phonograaf/Jane's Phonograph) (FR 1911)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4604). USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 81 m. (orig. 165 m.), 4' (18 fps); senza didascalie/*no intertitles;* titolo di testa/*main title:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 2003 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 2003 at Haghefilm through a duplicate negative.*

ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE (Betty and Jane Go to the Theatre) (FR 1911)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*), ? (*Léontine*). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4282). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 79 m. (orig. 100 m.), 4' (16 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

ROSALIE EMMÉNAGE (Jane's Moving Day) (FR 1911)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4135). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 121 m. (orig. 130 m.), 6' (18 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione in b&n del 2009 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 2009 at Haghefilm through a duplicate negative.*

LÉONTINE GARDE LA MAISON (FR 1912)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé-Nizza (Pathé Cat. no. 4849). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1912. COPIA/COPY: 35mm, 145 m. (orig. 155 m.), 8' (16 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Prog. 3 - Crisi d'identità

All'inizio del XX secolo fenomeni come l'immigrazione di massa, le migrazioni interne e l'urbanizzazione sembravano offrire radicali opportunità di autoinvenzione, rendendo possibile modellare le identità in modo da confondere le distinzioni di razza, etnicità e persino genere, soprattutto nelle rappresentazioni della frontiera americana. I primi quattro film del nostro programma esplorano i brividi e i pericoli di questi caotici rimescolamenti di genere, desiderio e razza nel selvaggio West.

Su *The Taming of Jane*, questo fu l'arguto commento di *Moving Picture World*: "Se gli uomini comprendessero le donne, cosa che non accadrà mai, questo film non avrebbe il minimo interesse". La cowgirl Jane (Florence Lawrence) ci viene presentata come un animale amante della libertà che reagisce con rabbia ai tentativi dell'innamorato di legarla e trattenerla. Ispirata dalle bizzarrie della coppia di bianchi, una donna nativa si mobilita per prendere al lazo e imprigionare il suo recalcitrante fidanzato. Solo quando (convinta con l'inganno dal padre) crede di aver sparato all'innamorato, Jane si ammorbidisce e sceglie lei stessa di accettare il legame. La doppia morale razzista del film è tipica dei western americani: le giovani donne bianche dotate di un senso dell'indipendenza maschile sono da ammirare, ma le donne native che mostrano qualità analoghe sono oggetto di scherno.

Prog. 3 - *Identity Crisis*

Massive immigration, internal migration, and urbanization seemed to promise radical opportunities for self-invention in the early 20th century, when identity play could blur the lines between race, ethnicity, and even gender, especially in representations of the American frontier. Our first four films explore the thrills a indigenous woman mounts her own campaign to lasso and bind her resisting beau. Only when Jane's father tricks her into thinking she's accidentally shot her sweetheart does Jane relent and allow herself to be bound by choice. The film's racist double standard is typical of American Westerns: young white women with a masculine sense of independence are admirable, while indigenous women with similar qualities are the subject of ridicule.

This double standard is expanded in the next pair of films. In An Up-to-Date Squaw, *an indigenous woman dressing up like a white woman is depicted as laughable. Ko-To-Sho, the wife of a Chief, observes two white women visiting her village and buying souvenirs. Impressed by their clothing, she imitates their outfits by putting a basket on her head and trailing a skin behind*

Texas Guinan, c. 1919. (Guinan Family Archives, Stayton, OR)

Questa doppia morale viene articolata in maniera più ampia nei due film seguenti. In *An Up-to-Date Squaw* una donna nativa che si veste da bianca è descritta come un personaggio ridicolo. Ko-To-Sho, moglie di un capo indiano, osserva due donne bianche che visitano il suo villaggio e acquistano dei souvenir. Colpita dai loro abiti, ne imita l'abbigliamento, mettendosi in testa un cestino e trascinandosi dietro una pelle d'animale. Poi si reca furtivamente in città per acquistare dei vestiti. Il suo nuovo aspetto attira l'attenzione di un dandy inglese, che la scambia per "una bellissima donna bianca" (*Moving Picture World*), ma il capo sorprende la coppia e "scotenna" il dandy (anche se tra le mani gli resta solo il parrucchino del malcapitato). Come ha osservato la studiosa di western Joanna Hearne, in questo caso "la possibilità di collezionare oggetti e abiti... e di trasferirsi senza difficoltà, come turista, in un'altra comunità etnica è organizzata socialmente per operare in una sola direzione – quella dei coloni che esplorano le comunità native – e mai al contrario".

A differenza degli altri film di questo programma, *The Corporal's Daughter* è un intenso dramma d'azione piuttosto che una commedia, ma lo abbiamo inserito come testimonianza dei diversissimi modi in cui poteva essere rappresentato il travestimento razziale, a seconda delle intenzioni con cui era praticato. Una ragazza bianca, Kate, indossa un "costume indiano" per condurre il marito e i soldati del padre al sicuro, sfuggendo a un attacco degli indiani. Qui una donna bianca che si camuffa da nativa diventa un'eroina, e il travestimento razziale è raffigurato come convincente ed eroico. La protagonista, Gladys Hulette, dichiarò ai giornalisti che amava "vivere all'aperto il più possibile" e che fino all'età di 17 anni "non era mai entrata in una cucina, neppure per sbaglio".

In *The Night Rider*, Texas Guinan, "la versione femminile di William S. Hart," interpreta il ruolo della proprietaria di un ranch assediata da ladri di bestiame che agiscono nottetempo. Ai cowboy del luogo, secondo i quali avrebbe bisogno di un marito per mandare avanti il ranch, ella risponde: "Non ho mai trovato un uomo adatto a farmi da marito, ma seguirò il vostro consiglio e mi sposerò." Acchiappa uno dei recalcitranti cowboy e lo costringe alle nozze con la pistola spianata, ma si trova in grave imbarazzo quando sopraggiunge un avvenente straniero, che si mangia con gli occhi. Si scopre che il marito da lei scelto è uno dei ladri di bestiame, ma fortunatamente anche colui che ha celebrato il matrimonio risulta essere un ladro e non un pastore: può quindi dare il benservito a entrambi e prendere per mano il suo nuovo fascinos amico. Texas Guinan interpretò al cinema ruoli di eroiche cowgirl per tutti gli anni Dieci, e nel 1921 fondò una sua casa di produzione. Più tardi, a New York, sarebbe divenuta la leggendaria "regina dei nightclub" dell'epoca del proibizionismo.

Gli ultimi tre film si divertono a esplorare gli incerti confini che corrono tra donna, uomo, macchina e animale negli ambienti urbani. In *Patouillard a une femme jalouse*, Pétronille (Sarah Duhamel) si traveste da uomo per spiare il marito farfallone. Il film alterna acrobazie comiche di carattere fisico (Pétronille viene trascinata per la strada dietro una macchina, e in un'altra scena penzola da una gru per la raccolta del carbone), a mezzi primi piani del volto di Pétronille sconvolto dalla rabbia e dall'angoscia. In *Lea bambola*, Louis persuade la sua ragazza, Lea (Lea Giunchi), a impersonare una bambola meccanica per convincere con l'inganno il padre di lui a dare il consenso al loro matrimonio. Louis desidera soprattutto evitare le nozze con la

*her. Later she sneaks into town to buy some clothes. In her new attire she attracts the attention of an English dandy, who mistakes her for "a beautiful white woman" (*Moving Picture World*), but the Chief discovers the two of them together and "scalps" the dandy (though he ends up only with the man's toupee in his hands). As Western scholar Joanna Hearne has observed, in this case "the collecting of crafts and clothes…and the ability to 'cross-over' comfortably as a tourist in another ethnic community is socially organized to work in only one direction – that of settlers exploring Native communities – and never the reverse."*

Unlike the other films in this program, The Corporal's Daughter *is an action-packed drama rather than a comedy, but we include it to reveal how differently racial impersonation was treated, according to its intention. A young white woman, Kate, disguises herself in "Indian attire" to lead her husband and her father's troops safely away from an Indian attack. In this instance, a white woman disguising herself as indigenous becomes a hero, and the racial masquerade is seen as convincing and heroic. The film's star, Gladys Hulette, told journalists that she enjoyed "living as much as possible out of doors" and that up until the age of 17, she had "never got into a kitchen, even by mistake."*

In The Night Rider, *Texas Guinan, "the female William S. Hart," plays a ranch owner under siege from nighttime cattle raids. When local cowboys opine that she needs a husband to help run the ranch, she responds: "I never met a man yet fit for a husband, but I'm going to take your advice and get married." She seizes one of the protesting cowboys and marries him at gunpoint ("This is Leap Year and when I leap for a husband I get him"), but is nonplussed when she meets a handsome newcomer, whom she eyes from top to bottom. It turns out that her husband is one of the cattle thieves, but luckily the man who married them is also a thief, not a preacher, so she gives them both the heave-ho and shakes hands with her handsome friend. Guinan played heroic cowgirls in films throughout the 1910s, and in 1921 formed her own production company. She later became New York's legendary Prohibition-era "Queen of the Nightclubs."*

The final three films have fun exploring the slippery boundaries between woman, man, machine, and animal in urban settings. In Patouillard a une femme jalouse, *Pétronille (Sarah Duhamel) disguises herself as a man to spy on her straying husband. The film alternates between physical comedy stunts (Pétronille gets dragged along the road from the back of a car, and at another point hangs off a coal-grabbing crane) and medium-close-ups of her face contorting with anger and anguish. In* Lea bambola, *Louis convinces his girlfriend Lea (Lea Giunchi) to impersonate a mechanical doll in order to trick his father into letting them get married. Louis is particularly eager to avoid marrying his father's favored fiancée, a big-nosed girl (played by a male actor in a*

Texas Guinan, c. 1919. (Guinan Family Archives, Stayton, OR)

candidata favorita del padre, una ragazza dal gran nasone interpretata da un attore maschio in parrucca e abiti femminili. Come, qualche anno più tardi, avrebbe fatto Ossi Oswalda in *Die Puppe* di Lubitsch, Lea inganna tutti grazie ai movimenti meccanici e alla postura rigida (anche quando il suo ragazzo la fa cadere ripetutamente al suolo). In *The Circus Imps*, le ex bambine prodigio della Fox Jane e Katherine Lee si uniscono al gruppo di "mostri" di un circo. Una delle ragazze si spalma di marmellata la parte inferiore del viso, a suggerire una barba o una parziale blackface. Le esuberanti fanciulle abbigliano poi un asino e lo "battezzano" con una bottiglia, come una nave al varo. Le ragazze e i "mostruosi" artisti organizzano infine uno spettacolo, facendo leva sull'ostentazione della diversità fisica, ma solo la casuale scoperta del petrolio fa precipitare letteralmente nelle tenebre il loro circo. – LAURA HORAK

wig and dress). Like Ossi Oswalda in Lubitsch's Die Puppe *a few years later, Lea fools the crowd with her mechanical movements and rigid stance (even when her boyfriend keeps dropping her on the ground!). In* The Circus Imps*, former Fox child stars Jane and Katherine Lee band together with a troupe of circus "freaks." One of the girls smears the lower half of face with jam, evoking a beard or partial blackface. The rambunctious girls also dress up a donkey and "christen" it with a bottle as if it were a ship. The girls and the "freak" performers put on a show, exploiting the spectacle of bodily difference, but only the accidental discovery of oil puts their circus literally in the black. – LAURA HORAK*

THE TAMING OF JANE (US 1910)
REGIA/DIR: Harry Solter. CAST: Florence Lawrence (*Jane*). PROD: IMP. USCITA/REL: 22.08.1910. COPIA/COPY: 35mm, 688 ft. (orig. 960 ft.), 12' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

AN UP-TO-DATE SQUAW (US 1911)
REGIA/DIR: George Le Soir. cast: ? (*Ko-To-Sho, la moglie del capo/Chief's wife*). PROD: Pathé, American Kinema (Pathé cat. no. 4876). USCITA/REL: 20.09.1911. COPIA/COPY: 35mm, 510 ft. (orig. 754 ft.), 8' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

THE CORPORAL'S DAUGHTER (US 1915)
REGIA/DIR: Langdon West. SOGG/STORY: Captain Jack Crawford. CAST: Gladys Hulette (*Kate*), Arthur Housman (*Tom*), Yale Benner (*corteggiatore respinto/rejected suitor*), Ben Turbett, George Melville, William West, William Burgess. PROD: Thomas A. Edison, Inc. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 19.06.1915. COPIA/COPY: DCP, 14'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

THE NIGHT RIDER (US 1920) (US 1920)
REGIA/DIR: Jay Hunt. CAST: Texas Guinan (*Texas Blake*), T.N.T. Harvey [Pat Hartigan] (*Dick Carlton*). PROD: Reelcraft Pictures Corporation. COPIA/COPY: DCP, 23'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris

PATOUILLARD A UNE FEMME JALOUSE (Patouillard heeft een jaloersche vrouw) (FR 1912)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Pétronille*), Paul Bertho (*Patouillard*). PROD: Lux. USCITA/REL: 24.05.1912. COPIA/COPY: 35mm, 106 m. (orig. 127 m.), 5'54" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1992 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 1992 at Haghefilm through a duplicate negative.*

LEA BAMBOLA (Lea's Pop) (IT 1913)
REGIA/DIR: ?. CAST: Lea Giunchi (*Lea*), Raymond Frau (*Kri Kri*), Giuseppe Gambardella (*padre di Kri Kri/Kri Kri's father*), Lorenzo Soderini (*la fidanzata imposta/the imposed fiancée*). PROD: Cines. USCITA/REL: 28.07.1913. COPIA/COPY: 35mm, 123 m. (orig. 139 m.), 6' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1988 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 1988 at Haghefilm through a duplicate negative.*

THE CIRCUS IMPS (US 1920)
REGIA/DIR: ?. SCEN: Philip Bartholomae. CAST: Jane Lee (*Jane*), Katherine Lee (*Katherine*), Charles Martin (*Tom Lee*), Frank Evans (*Jack Grimes*), Anita Brown. PROD: Louis T. Rogers Film Company / L. & R. Film. DIST: Masterpiece Film Distributing Corporation (1920); Wilk and Wilk; Rialto Productions (1921). USCITA/REL: 10.1920; riedizione/*re-release:* 1921. COPIA/COPY: 35mm, 1447 ft., 22' (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Prog. 4 - Catastrofe oltre la cucina

Le "Nasty women," giovani e vecchie, continuano a seminare il caos, questa volta al di fuori della sfera domestica. L'incontenibile Lea respinge le indesiderate attenzioni dei suoi colleghi maschi in banca in Lea in ufficio, e poi si trasforma in un uragano che devasta una pista di pattinaggio in Lea sui pattini. Rinchiusa nella sua stanza dai genitori, ma ben decisa a uscire per andare a pattinare, ella calza pattini a rotelle di fortuna, corre e capitombola atleticamente in giro per la stanza e poi esce dalla finestra. Giunta sulla pista di pattinaggio, travolge, sorvola o sfreccia sotto tutti i pattinatori che si parano sul suo cammino. Cacciata infine dalla pista, viene trascinata da un'automobile lungo la strada.

Come Lea, il duo comico britannico composto da Tilly e Sally (Alma Taylor e Chrissie White) sembra intento solamente a scaraventare in giro persone e mobili alla minima provocazione. Definite "un duplicato di femminilità dirompente" dallo storico del cinema Adrian Garvey, Tilly e Sally (spesso vestite in maniera identica) comparvero in circa 20 comiche prodotte dalla Hepworth Company tra il 1911 e il 1912. In Tilly's Party, due cadetti dell'accademia navale arrivano a una festa a casa delle due ragazze; Tilly e Sally si impadroniscono delle loro biciclette e vanno a sbattere addosso agli ospiti, facendoli cadere a terra. Il padre, adirato, le spedisce a lezione di musica, ma Tilly e Sally preferiscono scatenare il pandemonio in cucina; quando il genitore viene a indagare, le ragazze si rifugiano alla festa del piano di sotto, dove fanno volare signore dell'alta società, sedie e tende di seta. Poi scappano sui manubri delle biciclette dei marinai, precipitandosi attraverso la città vertiginosamente inseguite dalla famiglia. Riescono a scivolare appena in tempo sul seggiolino del pianoforte, di fronte all'insegnante di musica, assumendo un'aria di perfetta innocenza.

Lea Giunchi in *Lea in ufficio*, Cines 1911. (Fondazione Cineteca di Bologna)

In Cunégonde trop curieuse, Cunégonde impara una lezione. Un vicino di casa pratica un buco al centro delle imposte, nella finestra della nostra eroina: quando Cunégonde si affaccia, le imposte si richiudono ed ella resta intrappolata con la testa fuori. I ragazzini del luogo si producono in un nutrito lancio di ortaggi contro l'invitante bersaglio e un attacchino incolla

Prog. 4 - *Catastrophe Beyond the Kitchen*

"Nasty women," young and old, continue to spread chaos, this time beyond the domestic sphere. Rambunctious Lea fights off the unwanted attentions of her male co-workers at a bank in Lea in ufficio*, and then becomes a hurricane of pure mayhem at a roller skating rink in* Lea sui pattini. *Locked in her room by her parents, and determined to go out skating, she dons makeshift roller skates, sliding and falling athletically around the bedroom and then out a window. Once at the roller rink, she runs into, over, and under every skater in her path. Finally thrown out of the rink, she's dragged down the street by a car.*

Like Lea, the British comedy team Tilly and Sally (Alma Taylor and Chrissie White) can't seem to help sending people and furniture flying at the slightest provocation. Dubbed "a duplication of disruptive femininity" by film historian Adrian Garvey, the often identically dressed Tilly and Sally appeared in around 20 comedies for the Hepworth Company between 1911 and 1912. When two midshipmen arrive at a party at the girls' home in Tilly's Party, *Tilly and Sally grab the men's bicycles and ram into the guests, knocking everyone down. Their angry father orders them to their music lessons, but instead they wreak havoc in the kitchen, and when their father comes to investigate they flee into the party downstairs, where they send upper-class women, chairs, and silk screens flying. The girls escape on the handlebars of the sailors' bicycles and speed through town with the family in hot pursuit. They manage to slide onto their tutor's piano bench just in time, adopting looks of perfect innocence.*

Cunégonde learns her lesson in Cunégonde trop curieuse. *A neighbor in her apartment building cuts a hole in the middle of Cunégonde's shutters, so when she sticks her head out to find out what's going on, the shutters close on her, trapping her head outside. Local boys throw vegetables at the inviting target and a man pastes a poster over the shutters, framing her head with the*

un manifesto sopra le imposte, incorniciando il capo di Cunégonde con una scritta che promette "Beauté Visage". Alla fine un passante si arrampica a liberarla. "Guarita dalla curiosità", nell'occasione successiva in cui sente un rumore continua a leggere il suo libro. In Cunégonde femme cochère, ella sottrae al marito la giacca e il cappello a cilindro, decisa a guidare, per un giorno, la carrozza di lui. Commette però un errore: schiocca sventatamente un colpo di frusta contro un illusionista che le attraversa la strada, e questi si vendica con una magia per cui la carrozza e il cavallo trasformano i clienti che ella cerca di raccogliere. Cunégonde fa salire una signora elegante, che però muta sembianze, diventa un orso e si arrampica sul sedile del cocchiere. Quando l'orso si trasforma nell'illusionista, Cunégonde è finalmente pronta a scusarsi per il suo comportamento sgarbato.

In Onésime et la Toilette de Mlle. Badinois assistiamo al ritorno di Pétronille (Sarah Duhamel), che questa volta prende in prestito il cappellino e l'abito alla moda della sua datrice di lavoro per una cenetta romantica con il fidanzato Onésime. Non importa che il cappello le cali sugli occhi impedendole di vedere, e che la gonna sia tanto lunga da farla inciampare! I veri guai cominciano quando Pétronille arriva a casa di Onésime, provocati da una candela accesa, un gigantesco pentolone pieno d'acqua e quattro inattesi sacchi di carbone. In un vortice di mobili, persone e oggetti il padre di Onésime insegue la riottosa coppietta fuori di casa, fra i tavolini di un caffè all'aperto e in un negozio di cappelli, fino a quando i due si salvano gettandosi da un ponte. Pétronille ripone gli abiti rovinati nelle loro scatole, sperando che la padrona non si accorga di nulla; invece (chi l'avrebbe mai detto!) se ne accorge.

In Everybody's Doing It (1913) la "Vitagraph Girl" Florence Turner interpreta il ruolo di una maliziosa ragazza decisa a convertire un "vecchio scapolo ostinato" che deride tutte le coppiette romantiche che scorge. Eletta attrice cinematografica più popolare d'America nel 1912 (ricevette oltre il doppio dei voti di Mary Pickford), Florence si trasferì in Inghilterra poco dopo l'uscita di questo film, fondando una propria casa di produzione. Contorsionista facciale di grande talento, nel 1914 scrisse, diresse e interpretò l'inimitabile Daisy Doodad's Dial, in cui fa sfoggio della sua eccezionale bravura.

Il nostro ultimo film ci conduce con un balzo alla metà degli anni Venti, a dimostrazione del fatto che le donne mantenevano il potere di stravolgere completamente la sfera pubblica (soprattutto quando agivano in gruppo!). In She's a Prince Alice Ardell, attrice comica nel cui arsenale professionale figuravano anche i travestimenti maschili, interpreta il ruolo di un'adepta della "Fi Delta Pie, società segreta di ragazze alla moda". La cerimonia di iniziazione offre lo spunto per una serie di inquietanti rituali, mascherate e scambi d'identità. – Laura Horak, Maggie Hennefeld

promise of "Beauté Visage." Finally, a passerby climbs up and frees her. "Cured of her curiosity," the next time she hears a noise she continues reading her book. In Cunégonde femme cochère, *we find Cunégonde appropriating her husband's jacket and top hat and driving his carriage for the day. She makes the mistake of carelessly whipping a magician she comes across, who wreaks his revenge by making her carriage and horse shape-shift as she tries to pick up customers. Cunégonde picks up a well-dressed woman, but she metamorphoses into a bear and crawls onto the driver's seat. When the bear turns into the magician, Cunégonde is finally ready to apologize for her bad behavior.*

Pétronille (Sarah Duhamel) is back once more, in Onésime et la Toilette de Mlle. Badinois, *this time borrowing her lady employer's fashionable hat and suit for a romantic dinner with her sweetheart, Onésime. Never mind that the hat droops so low that Pétronille can't really see and the skirt is so long she can hardly walk! But the real trouble starts once Pétronille arrives at Onésime's house, thanks to a burning candle, a gigantic pot of water, and four unexpected bags of coal. In a whirlwind of furniture, people, and belongings, Onésime's father chases the errant couple out of the house, through an outdoor café, and then through a hat shop, before the couple leap off a bridge to safety. Pétronille returns the ruined clothes to their boxes, hoping her employer won't notice (but, surprise – she does!).*

In Everybody's Doing It *(1913), "Vitagraph Girl" Florence Turner plays a mischievous girl determined to convert a "confirmed old bachelor" who scoffs at the romantic couples all around him. Voted America's most popular motion picture actress in 1912 (receiving more than twice as many votes as Pickford), Turner moved to England shortly after this film was released and set up her own production company. A gifted facial contortionist, she wrote, directed, and produced the inimitable* Daisy Doodad's Dial *in 1914 to show off her remarkable skills.*

Our final film skips forward to the mid-1920s, proving that women retained the power to utterly upend the public sphere (especially when they banded together in groups!). In She's a Prince, *Alice Ardell, a comedienne who made masculine-styled clothing part of her stock-in-trade, plays an initiate to "Fi Delta Pie, a Flapper's secret society." The initiation provides an opportunity for a succession of disorienting rituals, masquerades, and mistaken identities.*

Laura Horak, Maggie Hennefeld

LEA IN UFFICIO (Lea Finds a Job in a Bank) (IT 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: Lea Giunchi (*Lea*). PROD: Cines. USCITA/REL: 03.11.1911. COPIA/COPY: 35mm, 113 m. (orig. 169 m.), 5' (18 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

LEA SUI PATTINI (Lea op Rolschaatsen/Lea Skating) (IT 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: Lea Giunchi (*Lea*). PROD: Cines. USCITA/REL: 21.04.1911. COPIA/COPY: 35mm, 105 m. (orig. 142 m.), 5' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione in b&n del 1991 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 1991 at Haghefilm through a duplicate negative.*

Cunégonde trop curieuse, Jean Durand, 1912. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

TILLY'S PARTY (GB 1911)
REGIA/DIR, SCEN: Lewin Fitzhamon. CAST: Alma Taylor (*Tilly*), Chrissie White (*Sally*), Harry Buss, Hay Plumb. PROD: Hepworth Mfg. Co. COPIA/COPY: 35mm, 440 ft., 7' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

CUNÉGONDE TROP CURIEUSE (Cunegonde is nieuwsgierig) (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Cunégonde*). PROD: Lux. USCITA/REL: 12.04.1912. COPIA/COPY: 35mm, 131 m. (orig. 179 m.), 7' (16 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection.

CUNÉGONDE FEMME COCHÈRE (Cunegonde als huurkoetsier) (FR 1913)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Cunégonde*). PROD: Lux. COPIA/COPY: 35mm, 138 m., 6'40" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1991 da un duplicato negativo/*Preserved in b&w in 1991 at Haghefilm through a duplicate negative.*

ONÉSIME ET LA TOILETTE DE MADEMOISELLE BADINOIS (La Toilette de Mlle. Badinois/Onésime et la toilette) (Onesime en het toilet van mej. Badinois) (FR 1912)
REGIA/DIR: Jean Durand. PHOTOG: Paul Castanet. SCG/DES: Robert Jules Garnier. CAST: Ernest Bourbon (*Onésime*), Berthe Dagmar (*Mlle. Badinois*), Sarah Duhamel (*Pétronille, la domestica/the maid*), Mlle. Davrières (*fattorina/the delivery girl*), Gaston Modot. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 01.11.1912. COPIA/COPY: 35mm, 151 m. (orig. 154 m.), 8' (16 fps); did./*titles:* NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection.

EVERYBODY'S DOING IT (US 1913)
REGIA/DIR: Larry [Laurence] Trimble. CAST: Florence Turner (*Grace Williams*), Kate Price, Norma Talmadge (*stenografa/stenographer*). L. Rogers Lytton (*Albert Thompson*), Hughie Mack. PROD: Vitagraph. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 25.01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 386 ft., 6' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

SHE'S A PRINCE (US 1926)
REGIA/DIR: Marcel Perez. CAST: Alice Ardell, Billy Franey, Billy Engle, Dorothy Vernon. PROD: Joe Rock, Blue Ribbon Comedies / Standard Cinema Corporation. DIST: Film Booking Offices of America (FBO). USCITA/REL: 02.05.1926; Blue Ribbon Comedy no. 9. COPIA/COPY: DCP, 20'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Prog. 5

THE DEADLIER SEX (US 1920)
REGIA/DIR: Robert Thornby. SOGG/STORY: Bayard Veiller. SCEN: Fred Myton. PHOTOG: Charles Kaufman. CAST: Blanche Sweet (*Mary Willard*), Winter Hall (*Henry Willard*), Roy Laidlaw (*Huntley Green*), Mahlon Hamilton (*Harvey Judson*), Russell Simpson (*Jim Willis*), Boris Karloff (*Jules Borney*). PROD: Jesse D. Hampton Productions. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 28.03.1920 (anteprima per esercenti/*press show:* 14.03.1920, Broadway Theatre, NY). COPIA/COPY: 35mm, 4500 ft. (orig. c.5185 ft.), 55' (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); did/*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles.

Può la Natura salvare il capitalista americano? Mary Willard se lo augura. Quando lo spietato "mago di Wall Street" Harvey Judson cerca di costringerla a vendergli la sua azienda ferroviaria, Mary lo ammonisce: "Un giorno imparerai che il denaro non è tutto." Per rendere più rapida ed efficace la lezione – e per proteggere i propri azionisti – ella lo fa rapire e abbandonare in un luogo solitario e selvaggio, provvisto solo di un portafoglio pieno. Accompagnata dalla fedele guida di suo padre, Jim Willis, Mary rimane appostata nelle vicinanze per osservare gli effetti di quest'esperimento educativo. Harvey si rende conto ben presto che il suo denaro non vale molto negli ampi spazi della natura incontaminata. Mary mette alla prova la virilità di Harvey anche cooptando un lascivo franco-canadese (interpretato da un giovane Boris Karloff), ma i due newyorkesi finiranno coll'avere più di quanto si aspettassero.
Questo è il terzo lungometraggio interpretato da Blanche Sweet per il produttore Jesse D. Hampton e distribuito dalla Pathé Exchange; la loro collaborazione durò fino al 1921 e ne scaturirono otto titoli. Sono da notare le splendide riprese in esterni di laghi scintillanti e boschi avvolti dalla nebbia, girate presso Truckee in California (località che doveva rappresentare le foreste della East Coast); si tratta dei medesimi luoghi in cui furono girate parti di *The Gold Rush*. L'ambientazione silvestre riecheggia l'idea propugnata un po' da tutti, da John Muir e Theodore Roosevelt alla YMCA

Can Nature save the American capitalist? Mary Willard hopes so. When ruthless "Wall Street alchemist" Harvey Judson tries to forcibly acquire Mary's railroad business, she warns him, "You'll learn some day that money isn't everything." To hurry the lesson along – and protect her shareholders – she has him kidnapped and deposited in the wilderness with nothing but a full wallet. She stays nearby, with her father's old wilderness guide, Jim Willis, to watch the education unfold. Harvey soon discovers that his money isn't worth much in the great outdoors. Mary arranges a series of challenges to Harvey's manhood, even roping in a lecherous French-Canadian (played by a young Boris Karloff) to help, but both New Yorkers soon get more than they bargained for.
This was Blanche Sweet's third feature for producer Jesse D. Hampton, released by Pathé Exchange; the partnership lasted until 1921 and comprised eight titles. Notable is the beautiful location shooting of sparkling lakes and misty woodlands, filmed in Truckee, California (standing in for East Coast woodlands) – the same spot where parts of The Gold Rush *were made. The sylvan setting plays on the idea championed by everyone from John Muir and Theodore Roosevelt to the YMCA and the Boy Scouts, that urban Americans needed to return to their frontier roots through hiking and camping.*

e ai Boy Scout, che gli americani di città dovessero ritrovare le loro radici di frontiera praticando escursioni e campeggi. Secondo questo film tali immersioni nella natura selvaggia, più che a ripristinare una vitalità perduta (come pensava Roosevelt), potevano servire a mettere un freno agli aspetti più predatori del capitalismo. *The Deadlier Sex* non coglie però l'ironia insita nel fatto che la presunta natura incontaminata, bramata dai coloni americani bianchi quale antidoto alla rapacità del capitalismo, era stata in realtà strappata ai suoi abitanti originari da quella stessa rapacità capitalistica.

Blanche Sweet in *The Deadlier Sex*, Robert Thornby, 1920.
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences Film Archive)

Per i press agent la trama e il titolo costituirono un'occasione d'oro: annunciarono che per promuovere il film Blanche Sweet avrebbe scritto, per una catena di giornali, una serie di articoli dedicati alle donne famose della storia, intitolata "The Deadlier Sex". Finora è stato rintracciato solo lo scritto dedicato a Eva, in cui Blanche riflette sulla prima "nasty woman": "Eva … trascinava una vita noiosa con Adamo, che era il primo bolscevico. Adamo non lavorava mai ed era così pigro che non si degnava neppure di staccare dall'albero la sua foglia di fico, ma aspettava che cadesse dalla pianta. La monotonia di quest'esistenza bolscevica cominciò a frasi insopportabile ed Eva, dopo approfondita riflessione, decise di mangiare il frutto proibito, in modo da cominciare una nuova vita e magari vedere il proprio nome sui giornali."

The Deadlier Sex è stato recentemente preservato dall'Academy Film Archive sulla base dell'unica copia che oggi risulta sopravvissuta, un 35mm nitrato, imbibito, appartenente alla Lobster di Parigi. – Laura Horak

Rather than restoring lost vitality, as Roosevelt would have it, the film suggests that these wilderness encounters could rein in the most exploitative aspects of capitalism. The film fails to recognize the irony that the alleged untamed wilderness sought after by white American settlers as an antidote to capitalist rapaciousness was in fact stolen from its inhabitants as part of this very capitalist rapaciousness.

The press agents had a field day with the story and its title, which they announced would be promoted via a series of syndicated articles written by Sweet about famed women through history, entitled "The Deadlier Sex." Only her dissection of Eve has been located, appearing in various forms in a number of U.S. newspapers, in which she expounds on the first "nasty woman": "Eve…led a dull life with Adam, who was the first Bolshevik. He never worked and was so lazy he wouldn't even pluck his own fig leaf garments, but waited until they fell from the tree. The monotony of their Bolshevistic existence began to pall and Eve, after careful deliberation, decided to eat of the forbidden fruit and see if she couldn't start something and get her name into print."

The Deadlier Sex *was recently preserved by the Academy Film Archive from the only known surviving film element, a 35mm tinted nitrate print from the archive's Lobster Film Collection.*

Laura Horak

CINETECA ITALIANA 70

Molti sono i registi che si sono formati frequentando le cineteche, vivendo la "storia del cinema" sui testi originali: sui film. Addirittura crescendo insieme a storici, critici o conservatori. In un solo caso è avvenuto il contrario. Solo a Milano due studenti di architettura, contagiati dall'entusiasmo di un comune amico scomparso poi prematuramente, hanno iniziato a raccogliere celluloide. Pensando ad una possibile professione ma ponendo le basi del più antico tra gli archivi della penisola, la Cineteca Italiana che formalmente festeggia in questo 2017 i settant'anni essendosi costituita in Associazione nel 1947. Ma che è nata intorno al 1935, con Mario Ferrari, Alberto Lattuada e Luigi Comencini, attenti a ritrovare capolavori tra le pellicole dei distributori locali o tra quelle ormai finite al macero. Le comperavano, le custodivano ma anche le rendevano disponibili in serate sempre più allargate. Proponendo in tempi assai sospetti, con la copertura dell'associazionismo fascista, opere controcorrente. E arrivando presto a contatti internazionali. Preservato il patrimonio sino ad allora accumulato dagli eventi bellici, la Cineteca Italiana è presente, primo archivio italiano, nella Federazione Internazionale degli Archivi del Cinema (FIAF) già nel 1946. Dal 1947 la necessità di darsi un assetto organizzativo e pubblico, con l'apertura verso i circoli di cultura cinematografica per la diffusione delle opere, e l'idea di costruire anche un museo di testimonianze ora diventato didattico-interattivo nella nuova, definitiva, sede dell'ex Manifattura Tabacchi. Negli ultimi decenni la gran parte dei ritrovamenti e dei restauri dei grandi capolavori del passato hanno avuto come riferimento le copie accumulate (20.000 film) nel tempo, custodite con competenza e con una passione perfino esclusiva da Gianni Comencini e Walter Alberti. Diventata Fondazione nel 1996, la Cineteca Italiana ha da sempre collaborato con grande competenza e disponibilità a progetti e rassegne, rinnovandosi tecnologicamente e continuando a raccogliere opere. – Carlo Montanaro

Many directors have received their education in cinematheques, experiencing the "history of cinema" through its original texts – the films. Actually learning and developing alongside historians, critics, and curators. There is only one instance of the reverse. Only in Milan did two architecture students, inspired by the contagious enthusiasm of a mutual friend who died prematurely, begin to collect celluloid. Thinking of a possible profession, what they ended up doing was to lay the foundations for the oldest archive in Italy. This year the Cineteca Italiana celebrates its 70th anniversary, having been officially registered as an Association in 1947. In fact it was formed as early as 1935, when Mario Ferrari, Alberto Lattuada, and Luigi Comencini began to seek out cinematic gems among the films held by local distributors or destined for the recycling bins. They bought them, watched over them, and made them available to others via film evenings, which became increasingly popular. In dangerous times, under the cover of the fascist association movement they showed works of dissent, and quickly established international contacts. Having conserved the material in its possession from the ravages of the war, the fledgling Cineteca Italiana was the first Italian archive to join the International Federation of Film Archives (FIAF), in 1946. Needing to set up an official public organization in 1947, it began to work with local cinema clubs in the dissemination of films and then formed the idea of constructing a museum, which has now acquired an interactive didactic role in its new, definitive home in a former tobacco factory.

In recent decades most of the rediscoveries and restorations of old masterpieces have been based on the 20,000 copies of films accumulated over time, kept with expertise and unequalled passion by Gianni Comencini and Walter Alberti. Officially acquiring the status of a Foundation in 1996, the Cineteca Italiana has always made its experience available for projects and reviews, keeping abreast of technological innovations and continuing to collect films. – Carlo Montanaro

LE CONTREMAÎTRE INCENDIAIRE (Capo operaio incendiario/The Incendiary Foreman) (FR 1907)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 21.12.1907 (Le Cirque d'Hiver, Paris). COPIA/COPY: 35mm, 250 m. (orig. 270 m.), 14' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano. RESTAURO/RESTORED: 2009, da un 35mm positivo nitrato/*from a 35mm nitrate print*.

Sinossi Il capo operaio di una manifattura cinematografica, dopo un alterco con un suo sottoposto e mosso da invidia verso il facoltoso proprietario, preleva nottetempo dei soldi dalla cassaforte dello stabilimento, appiccando il fuoco e facendo in modo di far cadere i sospetti del furto sull'operaio, nel frattempo licenziato dal padrone. L'intervento dei pompieri e l'inchiesta della polizia risolveranno la situazione in modi imprevedibili.

Questo sorprendente "corto", una sorta di "docufiction" poliziesco *ante litteram,* riunisce in sé caratteristiche tali da renderlo un esemplare compendio del cinema silenzioso, sia dal punto di vista estetico che tematico. L'evento centrale, un incendio, non è una ricostruzione: gli operatori Pathé si trovarono evidentemente nel punto giusto per riprendere un vero incendio dell'epoca. I carri trainati da cavalli in corsa, la concitazione dei pompieri attorno agli idranti, il fumo nero e pauroso, le distruzioni, creano un clima drammaticamente realistico, cui fa da contrappunto una fiction imbastita sul meccanismo del colpevole smascherato.
Si suole ricordare come "trauma collettivo e primario" della storia del cinema il disastroso incendio (oltre 120 i morti) del Bazar de la Charité, scoppiato all'interno di un capannone dove si svolgeva una vendita di beneficenza, a Parigi, nell'VIII *arrondissement*, partito da una stanza dove si proiettavano immagini in movimento con la tecnologia inventata dai Lumière. Singolare che la causa non fosse l'autocombustione del film in nitrocellulosa, ma lo scoppio dei vapori di etere della lampada maneggiata dal povero operatore. Era il 1897, ed è vero che da allora gli incendi delle sale e degli stabilimenti provocati dalla combustione del nitrato furono gli eventi più temuti, e purtroppo non infrequenti, da chi aveva a che fare con quel pericoloso supporto. Non a caso Charles Pathé fu ai tempi il promotore delle pellicole in acetato di cellulosa. Quello stesso Charles Pathé che scriveva, nell'autobiografia del 1937: "… le monde cinématographique entier avait les yeux fixés sur nos ateliers, nos procédés, nos appareils."
Anche *metacinema* dunque questo cortometraggio, che ambienta la schematica vicenda in una manifattura cinematografica, alternando le riprese esterne dal vero a quelle degli interni borghesi della casa padronale; non solo, è anche una delle prime pellicole che, dopo la storica *Sortie des usines* dei Lumière, porta sullo schermo, col lavoro umano salariato e le sue gerarchie, le suggestioni industriali della modernità.
Il restauro ha restituito al film i brillanti colori originali, suggestivi nelle scene fiammeggianti dell'incendio: ulteriore qualità che lo fa annoverare dalla Cineteca Italiana tra le proprie "gemme" misconosciute. – LUISA COMENCINI

Synopsis *Following a dispute with one of his subordinates, and envious of his wealthy employer, one night the foreman of a film factory steals the money from the company safe and sets fire to the factory in such a way as to throw suspicion on the worker he argued with, who meanwhile has been sacked from his job. The intervention of the fire brigade and the police investigation bring the matter to an unforeseen conclusion.*

This unusual short, a police procedural docu-fiction before its time, has a combination of features which makes it an exemplary compendium of silent film, both aesthetically and thematically. Its main event, a fire, is not staged – the Pathé cameramen evidently were on the scene to film a real fire as it occurred. The fire wagons pulled by galloping horses, the frantic firemen busy around the hydrants, the fearsome black smoke, the devastation – all combine to create a dramatically realistic atmosphere which contrasts with the fictional mechanism of the culprit's discovery. Generally remembered as the "primary collective trauma" of cinema history is the tragic blaze (over 120 dead) at the Bazar de la Charité, a charity fair which was being held in a temporary wooden structure with canvas stalls in the 8th arrondissement *in Paris on 4 May 1897. The fire started in a small room used for the projection of moving pictures with technology invented by the Lumière brothers. Remarkably, it was caused not by the spontaneous combustion of nitrocellulose film, but the explosion of ether in the lamp ignited by the unfortunate projectionist. Henceforth fires in picture houses and film factories caused by nitrate combustion were the occurrences the most feared (and not infrequent) by people who had to work with that dangerous material. It was no coincidence that Charles Pathé advocated the development of cellulose acetate "safety" film in those days. In his 1937 autobiography he wrote, "...the entire cinema world had its eyes fixed on our workshops, our processes, our equipment".*
This short film thus stands as a specimen of metacinema, locating the basic story in a film factory, and alternating shooting in real exterior locations with interior scenes in sets depicting the factory office and the wealthy employer's house. With scenes recalling the Lumières' historic Sortie d'usine *(*Workers Leaving the Factory*), it is also one of the first films to bring to the screen waged human labour and its hierarchies, and the potential effects of the industrial powers of modernity.*
The film's restoration has brought the vivid original colours of the blazing fire scenes back to life – a further quality that places it among the Cineteca Italiana's unacknowledged gems. – LUISA COMENCINI

IL FIACRE N. 13 (IT 1917)
4 episodi/*episodes*: I. Il delitto al Ponte di Neuilly; II. Gian Giovedì; III. La figlia del ghigliottinato; IV. Giustizia!
REGIA/DIR: Alberto A. Capozzi, Gero Zambuto. SOGG/STORY: "Le Fiacre no. 13", di/*by* Xavier de Montépin (1881), *adapt*. Giuseppe Paolo Pacchierotti. PHOTOG: Giovanni Vitrotti. CAST: Alberto A. Capozzi *(Gian Giovedì, l'apache/the apache)*, Elena Makowska *(Claudia Varny)*, Gigetta Morano *(Berta Leroyer, la figlia del ghigliottinato/daughter of the guillotined man)*, Fernanda Negri-Pouguet *(la demente/the madwoman)*, Cesare Gani Carini *(Renato Moulin)*, Vasco Creti *(duca/Duke George de Latour)*, Umberto Scalpellini *(il vetturino/the coachman)*, Diana Karenne. PROD: Ambrosio (Torino). RIPRESE/FILMED: 1916-1917. COPIA/COPY: 35mm, 3500 m., 170' (18 fps); did./*titles*: ITA. *Being shown in 2 parts*: Eps. I-II, 103'; III-IV, 63'. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

Non sono molti i film a episodi del cinema muto italiano che ci sono pervenuti, malgrado ne siano stati realizzati parecchi. La gran parte si rifà ai modelli stranieri, in particolar modo, francesi, traendone anche direttamente ispirazione. Come nel caso del *Fiacre n.13*, dall'omonima opera di Xavier Henri Aymon Perrin, conte di Montépin, un autore molto prolifico e amato che ha per decenni descritto pretestuosamente le disparità sociali, costruendo storie di amore, di morte, di tradimenti, di ricatti e di redenzione. Una narrazione ampia, quella del *Fiacre n.13* in Italia amputato per intervento censorio della prima parte, quella più cinica che prefigura un intreccio comunque leggibile negli altri tre episodi quando da un sordido omicidio, tramite complotti e malversazioni, si arriva all'happy end. *Il delitto al Ponte di Neuilly*, il primo, è stato visto solo all'estero e ricostruito per questa versione altrimenti il più possibile originale (ricavata da un deposito del 1947 di Luigi Comencini). Mentre *Gian Giovedì*, dal nome dell' "apache" libero professionista del crimine con un fondo di bontà, porta a *La figlia del ghigliottinato,* l'episodio più truce dove il male pare definitivamente prevalere, se non arrivasse, con l'ultima parte, finalmente, la *Giustizia!* Come continua ad accadere con le "telenovelas" negli schermi televisivi di tutto il mondo, la narrazione è un succedersi ininterrotto di scene madri, con accadimenti illustrati e spiegati con attenzione da quelle didascalie che, tra l'altro, come per tutte le opere simili, testimoniano l'origine letteraria molto schematica e diretta. Schematiche anche le psicologie dei personaggi affidate sostanzialmente alla fisicità di Alberto Capozzi (anche regista con Gero Zambuto), di Elena Makowska, e, soprattutto, di una dolente Gigetta Morano. In una Parigi senza identità (in realtà Torino), convincono i tentativi di realismo d'ambientazione anche di interni, quando non si debba offrire per contrasto una certa qual sontuosità ricostruita con una certa prodigalità produttiva. Il tutto fotografato con perizia e partecipazione da Giovanni Vitrotti e colorato con proprietà. A tratti squarci di stile: riprese dall'alto, panoramiche, carrellate, quasi a confermare l'attitudine di Alberto Capozzi a sperimentare. – CARLO MONTANARO

Il fiacre n. 13: Alberto Capozzi, Gero Zambuto, 1917. (La Cineteca Italiana, Milano)

Not many Italian silent films structured in episodes have survived, though a good many were made (see Monica Dall'Asta, "La diffusione dei film a episodi in Europa", in Storia del cinema mondiale. Vol. I: L'Europa. I. Miti, luoghi divi, *Einaudi, 1999, p.309). Most of them were based on foreign models, particularly French, and some were direct reworkings. One such case is* Il Fiacre n. 13, *from the novel of the same title by Xavier Henri Aymon Perrin, Count of Montépin, a highly prolific and much-loved author whose books were vehicles for the depiction of social inequality, narrating stories of love, death, betrayal, blackmail, and redemption. The sweeping narrative of* Il Fiacre n. 13 *was mutilated by the Italian censor's suppression of its first part, the most cynical episode, which sets the scene for a scheme discernable in the other three episodes, as the story develops from a sordid murder through plotting and deceit to finally reach a happy ending. The banned Episode 1,* Il delitto al Ponte di Neuilly *(Murder at the Neuilly Bridge), was thus originally only seen abroad, and has been reconstructed for this version, the rest of which is as close to the original release as possible (obtained from a 1947 deposit by Luigi Comencini). Episode 2,* Gian Giovedì, *the name of the* apache *character, a career criminal with a soft heart, leads to Episode 3,* La figlia del ghigliottinato *(The Daughter of the Guillotined Man), the grimmest episode, where evil seems to prevail, until Episode 4,* Giustizia!, *brings final justice. Like the continuing practice of television soap operas the world over, the narrative is an unending series of dramatic revelations, where events are carefully illustrated and explained by the intertitles, which, as with all films of this type, bear witness to the style of the material's direct literary origins. The characters' psychological profiles are substantially also stock, based principally on the physical presence of Alberto Capozzi (who co-directed with Gero Zambuto), Elena Makowska, and, above all, a sorrowful Gigetta Morano. In an anonymous Paris (actually Turin), the settings are convincing, particularly in interior scenes, unless they appear in contrast to the more sumptuous sets, which seem over-produced. Giovanni Vitrotti's masterful camerawork is in evidence, and the images are tastefully tinted. There are some jolts of style: the juxtaposition of shots from above, panoramas, and tracking shots seem to confirm Alberto Capozzi's penchant for experimentation. – CARLO MONTANARO*

TRAPPOLA (IT 1922)

REGIA/DIR, SCEN: Eugenio Perego. PHOTOG: Victor Armenise. CAST: Leda Gys *(Leda Bardi)*, Suzanne Fabre *(Furetta)*, Gian Paolo Rosmino *(Prof. Matteucci)*, Claudio Mari *(Claudio)*, Carlo Reiter *(duca di/Duke of Manforte)*, Ernesto Masucci *(Don Bernardo)*, Giovanni Raicevich. PROD: Lombardo Film, Napoli. V.C./CENSOR DATE: 31.05.1922 (n. 17019). PREMIÈRE: 06.06.1922 (Roma). COPIA/COPY: 35mm, 1314 m. (orig. 1596 m.), 52' (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano. RESTAURO/RESTORED: 1999, da un negativo originale/*from an original negative* (lab. L'Immagine Ritrovata, Bologna)

Sinossi La carriera e gli amori di Leda, da orfana in un collegio di educande a stella del cinematografo, narrati attraverso le pagine del suo diario e l'epistolario con l'amica del cuore. Leda si innamora del fidanzato dell'amica, ma una lettera provvidenziale risolverà la vicenda a vantaggio di tutti.

Synopsis *The life and loves of Leda, from orphan in a convent boarding school to film star, narrated through the pages of her diary and her correspondence with her best friend. Leda falls in love with her friend's fiancé, but a timely letter brings the situation to a satisfactory conclusion for everyone.*

Questa commedia dai toni brillanti e quasi farseschi è uno degli oltre 40 film girati da E. Perego (1876–1944) tra il 1913 e il 1929, ambientato negli stessi studi della Lombardo e in Campania come quelli (*Vedi Napoli e poi muori, Napule…e niente cchiù, Napoli è una canzone*) del fortunato filone partenopeo. Se il suo film forse più famoso resta *Il padrone delle ferriere* (1918, con Amleto Novelli e Pina Menichelli), del 1923 sarà invece quello di maggior successo, *Santarellina,* che consacrò Leda Gys (Roma 1892-1957) come la diva più popolare e amata dell'epoca, capace con la sua recitazione spontanea e spigliata di smarcarsi dai clichés del cinema muto italiano, spesso ispirato al modello dannunziano. La Gys fu un'attrice versatile, capace di passare senza difficoltà dal registro melodrammatico a quello più brillante, addirittura sbarazzino, come dimostra in questa commedia. Estremamente fotogenica, il suo volto venne ritratto più volte dal famoso pittore di manifesti Anselmo Ballester.

Leda Gys in *Trappola,* Eugenio Perego, 1922. (La Cineteca Italiana, Milano)

Dal 1924, con *Profanazione*, la Gys sarà protagonista in tutti i film di Perego. Fu il poeta dialettale romano Trilussa, per qualche tempo suo compagno, a coniare per lei il nome d'arte, dall'anagramma del vero nome Giselda, e a procurarle i primi provini. Da piccoli ruoli alla Cines, ai maggiori con la Caserini Film, la Gys offrì una delle sue migliori prove interpretando la Madonna in *Christus* di Giulio Antamoro (1916).

Dal 1919 l'attrice legò il suo nome alla Lombardo Film, creata da Gustavo Lombardo, che con lei intraprese un sodalizio artistico e sentimentale, coronato nel 1920 dalla nascita di Goffredo, futuro patron della Titanus.

"È una garbata e pungente satira di certe 'prime donne' cinematografiche, svenevoli o peggio. Leda Gys si è burlata di queste colleghe con grazia e

*This sparkling comedy – at times verging on farce – is one of over 40 films directed by Eugenio Perego (1876–1944) between 1913 and 1929, shot in the same Lombardo Film studios and Campania region as the others in his successful series of films in the Neapolitan vein (*Vedi Napoli e poi muori, Napule…e niente cchiù, Napoli è una canzone*). While his most famous film probably remains* Il padrone delle ferriere *(1918), with Amleto Novelli and Pina Menichelli, it was his greatest success,* Santarellina *(1923; based on the operetta* Mam'zelle Nitouche*), which established Leda Gys (1892-1957) as the period's most popular and best-loved diva, whose spontaneous and natural acting style enabled her to avoid the clichés of Italian silent film, too often inspired by inflexible excess in the overblown D'Annunzian mode. Gys was a versatile actress, able to move easily from melodrama to comedy, and even impish mischievousness, as this film demonstrates. Extremely photogenic, her face was portrayed many times by the famous poster artist Anselmo Ballester.*

From 1924, with Profanazione*, Gys went on to star in all of Perego's films. It was the Roman dialect poet Trilussa [Carlo Alberto Salustri], her early partner, who coined her stage name, an anagram of her real name, Giselda, and arranged her first auditions. Progressing from small parts at Cines to bigger roles with Caserini Film, Gys gave one of her best performances as the Madonna in Giulio Antamoro's* Christus *(1916). In 1919 she signed with Lombardo Film, founded by Gustavo Lombardo (1885-1951), with whom she embarked upon an artistic and romantic association, crowned in 1920 by the birth of their son Goffredo, the future head of Titanus, the successor to Lombardo Film.*

"This is a amiable and stinging satire on certain 'prima donnas' of the cinema, maudlin or worse. Leda Gys pokes fun at her colleagues with

Leda Gys in *Trappola,* Eugenio Perego, 1922. (La Cineteca Italiana, Milano)

buon gusto. Il film rivela molti retroscena piccanti dei teatri di posa, e fa assistere il pubblico ai misteri eleusini della preparazione di una filma." (*La Stampa*, Torino, 03.01.1923)
"Anche noto come 'In trappola', il film ebbe qualche difficoltà censoria: 'Ridurre la scena in cui Leda danza sul tavolo della cucina, circondata dalle altre allieve; quella in cui, prima di fuggire, appare in camicia e poi in mutande; quando Leda si trova in prigione insieme a delle poco di buono; e quella scena più volte ripetuta dei baci scambiati tra Claudio e Furetta in pose poco convenienti'." (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. Il cinema degli anni venti, 1921-1922*. Bianco & Nero, Roma 1996)
Luisa Comencini

*grace and good taste. The film reveals many risqué backstage scenes at the studios, showing the audience the Eleusinian mysteries of film-making." (*La Stampa*, Turin, 03.01.1923)*
"Also known as In trappola*, the film ran into difficulties with the censors: 'Cut or shorten the scene in which Leda dances on the kitchen table, surrounded by the other schoolgirls;that in which, before she runs away, she appears in a chemise and then in knickers; when Leda is in prison with a group of no-goods; and that scene repeated several times of kisses exchanged by Claudio and Furetta in unseemly poses.' " (Vittorio Martinelli,* Il cinema muto italiano. Il cinema degli anni venti, 1921-1922. *Bianco & Nero, Rome, 1996) – Luisa Comencini*

SCHATTEN: EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION (Schatten: Une Hallucination nocturne - Le Montreur d'ombres) (Warning Shadows) (DE 1923)
REGIA/DIR: Artur Robison. SOGG/STORY, SCG/DES, COST: Albin Grau. SCEN: Rudolf Schneider, Artur Robison. PHOTOG: Fritz Arno Wagner. CAST: Fritz Kortner *((l'uomo/the man)*, Ruth Weyher *(la donna/the woman)*, Gustav von Wangenheim *(il giovane/the youth)*, Alexander Granach *(ombromane/the traveling shadow player)*, Eugen Rex, Max Gülstorff, Ferdinand von Alten *(signori/gentlemen)*, Fritz Rasp, Karl Platen *(domestici/servants)*, Lilly Harder *(cameriera/lady's maid)*. PROD: Pan-Film GmbH, Berlin, per/for Deutsch-Amerikanische Film-Union AG (Dafu), Berlin. RIPRESE/FILMED: 05.1923, Lixie-Atelier, Berlin-Weißensee. V.C./CENSOR DATE: 19.07.1923 (B.07460, 1721 m.). PREMIÈRE: 16.10.1923, U.T. Nollendorfplatz, Berlin. COPIA/COPY: 35mm, 1926 m., 93' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); titolo di testa/*main title*: FRA; senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

Il film di Artur Robison del 1923, *Schatten: Eine nächtliche Halluzination* (Ombre: un'allucinazione notturna), costituisce un'acuta e spregiudicata analisi dello status e della funzione del cinema. Cos'è il cinema e cosa può fare? *Schatten* mantiene la promessa del cinema muto: raccontare una storia per mezzo delle sole immagini. Rinunciando alle didascalie

Artur Robison's 1923 film Schatten: Eine nächtliche Halluzination *(Warning Shadows: Nocturnal Hallucinations) offers bold insights into the status and function of cinema itself. What was film and what could it do?* Schatten *makes good on the promise of silent cinema to tell a story by means of images alone. Foregoing explanatory*

Ruth Weyher in *Schatten: Eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robison, 1923. (La Cineteca Italiana, Milano)

esplicative, il film esplora il gioco reciproco della luce e dell'ombra, e si concentra essenzialmente sulle possibilità dell'espressione cinematografica. L'insistenza con cui quest'opera presenta le ombre come doppi spettrali stimola la sfera dell'immaginazione, dell'illusione e della cupa fantasia; illumina una realtà nascosta e repressa che è "l'ombra" di quella tangibile. Benché siano un fenomeno quotidiano, le ombre sprigionano un senso di inesplicabile mistero che risale al mito platonico della caverna. Per Maxim Gorky, nel 1895, i film rappresentavano addirittura il "regno delle ombre".

Schatten sperimenta gli effetti che si possono ottenere con la proiezione, non solo nel senso tecnico del termine ma anche nel suo significato freudiano, per cui pensieri e desideri repressi vengono "proiettati" nel mondo esterno. È significativo che i personaggi del film siano ridotti a figure tipizzate (indicati nei credits come uomo, donna, giovane e intrattenitore ambulante) che agiscono come marionette. *Schatten* non era il primo lungometraggio senza didascalie, ma per gli spettatori fu comunque arduo seguire trama e personaggi. Il film innescò persino un dibattito sulla necessità delle didascalie: il regista vi sostenne che la parola scritta (in quanto residuo di un mezzo di espressione più antico), rappresentava soltanto un'intrusione in ciò che gli elementi visivi (illuminazione, scenografia, recitazione, macchina da presa) avrebbero dovuto esprimere. Solo i film privi di didascalie si potevano considerare pura arte cinematografica; le parole, ribadì Robison, disturbano la mistica atmosfera delle immagini mute che parlano un altro linguaggio. Nel 1928, tuttavia, furono inserite didascalie esplicative per venire incontro al grande pubblico.

Collocandosi nella scia di *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu*

title cards, the film explores the interplay of light and shadow and focuses on the very possibilities of cinematic expression. The film's preoccupation with shadows as ghostly doubles galvanizes the realm of imagination, illusion, and dark fantasy; it sheds light on a hidden and repressed reality that "shadows" the tangible one. Although an everyday phenomenon, shadows nevertheless evince a sense of uncanny mystery that dates back to Plato's allegory of the cave. For Maxim Gorky in 1895, the movies represented no less than the "kingdom of shadows."

Schatten *experiments with the effects achieved by projection, not only in the technical sense but also in its Freudian meaning, in which repressed thoughts and cravings are "projected" to the outside world. It is indicative that the film's fictional characters are reduced to typified figures (the credits identify them as Man, Woman, Youth, and Traveling Entertainer) who act like marionettes. Although* Schatten *was not the first feature film without intertitles, moviegoers struggled to make sense of the story and characters. The film even triggered a debate about the need for titles, in which the director argued that written words (as remnants of an older medium) merely intrude in what the visuals (lighting design, décor, acting, and camera) were supposed to convey. Only films without titles were deemed to be pure film art; words, he claimed, disturb the atmosphere and mystique of mute images that speak another language. Nonetheless, in 1928, explanatory intertitles were added as a concession to the general public.*

Coming on the heels of The Cabinet of Dr. Caligari *(1920) and* Nosferatu *(1922),* Schatten, *which premiered on 16 October*

(1922), *Schatten*, la cui prima ebbe luogo il 16 ottobre 1923, sembra un'opera epigonale nel panorama dell'espressionismo tedesco; non è però meno radicale dei suoi più famosi predecessori. Condivide con *Caligari* una trama imperniata sul carattere intrinsecamente illusorio e ingannevole del medium cinematografico. *Schatten* fa un uso meno intenso di set distorti, e preferisce manipolare ossessivamente luci e ombre per dipanare la trama e richiamare l'attenzione sulla capacità del cinema di portare alla luce desideri nascosti. Ancora, *Schatten* condivide con *Nosferatu* l'intreccio di orrore e melodramma, oltre a un'esplorazione freudiana dell'inconscio che si vale di ombre e specchi per produrre un infinito gioco di doppi. *Schatten* è poi debitore del romanticismo tedesco, per il quale la perdita della propria ombra significa la perdita della personalità: un motivo che innerva anche *Der Student von Prag*, il primo film d'arte tedesco, risalente al 1913.

In *Schatten* si fondono due generi precursori del cinema: da un lato le antiche ombre cinesi (riportate a nuova vita negli anni Venti dai film di silhouette di Lotte Reiniger), e dall'altro gli spettacoli di lanterne magiche divenuti popolari sin dal diciottesimo secolo. L'attore-ombra di *Schatten* è presentato c0me un artista ambulante, nella tradizione degli spettacoli da fiera degli albori del cinema. L'aspetto più radicale (e più sconcertante per il pubblico originario) sta nell'idea che gli spettatori ipnotizzati entrino nel fantastico regno dello spettacolo di ombre, ove i loro alter ego – le ombre – tradurranno in realtà le fantasie più profondamente sepolte. Non diversamente dal teatro nel teatro in *Amleto*, lo spettacolo di ombre all'interno del film (ossia l'estremo spettacolo di ombre) porta il pubblico ad affrontare e riconoscere desideri e perversioni repressi.

Schatten si basa su un'idea di Albin Grau, scenografo e occultista dichiarato, che l'anno precedente aveva prodotto *Nosferatu* per la Prana-Film. Poco dopo il fallimento della Prana, Grau fondò la Pan-Film, una delle molteplici piccole case di produzione concorrenti dell'Ufa. L'aspirazione, da parte di Grau, di realizzare un altro film con Murnau nello stile soprannaturale di *Nosferatu* andò delusa, perché il regista era già sotto contratto con l'Ufa. Grau si rivolse allora ad Artur Robison (1883-1935), sceneggiatore e regista nato a Chicago da famiglia tedesca che si era ritrasferita in Germania nel 1895. Dopo aver esercitato per un breve periodo la professione medica, Robison era entrato nel mondo del cinema, giungendo alla notorietà con *Nächte des Grauens* (Notti di orrore; 1916) interpretato da Emil Jannings e Werner Krauss. Un fattore più importante per la concezione visiva di *Schatten* fu la scelta, da parte di Albin Grau, del direttore della fotografia di *Nosferatu*, Fritz Arno Wagner, che oggi viene considerato un dei più brillanti operatori del cinema di Weimar. Al film, inoltre, parteciparono numerosi attori di *Nosferatu*: Gustav von Wangenheim nel ruolo dell'amante infelice e Alexander Granach nel ruolo dell'artista ambulante. Il marito geloso è il famoso attore teatrale e cinematografico Fritz Kortner, che aveva lavorato con Max Reinhardt ed era stato protagonista di oltre 40 film prima del 1923. *Schatten* segna inoltre l'esordio sullo schermo di Ruth Weyher, che avrebbe ripreso il ruolo della giovane moglie nel film psicoanalitico di G.W. Pabst *Geheimnisse einer Seele* (I misteri di un'anima; 1926).

La recitazione di *Schatten* è fortemente teatrale e risente del gusto

1923, appears as a latecomer to German Expressionism. It is no less radical than its more famous predecessors. It shares with Caligari *a plot that hinges on the medium's inherent illusionism and deception. Less reliant on distorted sets,* Schatten *compulsively manipulates light and shadow to propel the story and draw attention to the ability of film to bring out hidden desires.* Schatten *shares with* Nosferatu *the intermingling of horror with melodrama, as well as a Freudian probing of the unconscious by way of shadows and mirrors, which produced infinite play with doubles.* Schatten *is also indebted to German Romanticism, where the loss of one's shadow means a loss of one's self – a motif that also animated* The Student of Prague, *the first German art film, from 1913.*

In Schatten, *we experience two forerunners of cinema folded into one – the Chinese shadow play from antiquity (revived in the 1920s by the silhouette films of Lotte Reiniger) and the magic lantern shows popular since the 18th century. The shadow player in* Schatten *is presented as a traveling showman, in the tradition of the fairground entrepreneurs of early cinema. What was most radical (and confusing to the original audiences) is the conceit that the hypnotized spectators would enter the shadow play's phantasmagorical realm and have their alter egos – their shadows – act out their innermost fantasies. Not unlike the play within the play in* Hamlet, *the shadow play within the film (i.e., the ultimate shadow play) leads the audience to confront and recognize their repressed wishes and perversions.*

Schatten *is based on an idea by set designer and professed occultist Albin Grau, who had produced* Nosferatu *for Prana-Film a year earlier. Shortly after Prana's bankruptcy, Grau started Pan-Film, one of the many small production companies competing with Ufa. His wish to make another film with Murnau in the supernatural style of* Nosferatu *was thwarted, because the director was already under contract to Ufa. Grau then approached Artur Robison (1883-1935), a Chicago-born screenwriter and director whose German family had moved back to Germany in 1895. After briefly practicing medicine, Robison joined the film industry and became known for* Nächte des Grauens *(Nights of Horror, 1916) with Emil Jannings and Werner Krauss. More importantly for the visual design of* Schatten *was Albin Grau's choice of* Nosferatu*'s cinematographer, Fritz Arno Wagner, who ranks today as one of the most brilliant cameramen of Weimar cinema. In addition, several actors from* Nosferatu *joined the production: Gustav von Wangenheim as the forlorn young lover and Alexander Granach as the traveling shadow player. The jealous husband is played by the famous stage and film actor Fritz Kortner, who had worked with Max Reinhardt and starred in more than 40 films before 1923.* Schatten *was the film debut of Ruth Weyher, who would reprise the role of a young wife in G.W. Pabst's psychoanalytic film* Secrets of a Soul *(1926).*

The acting style in Schatten *is highly theatrical and owes much*

dell'Espressionismo per l'enfasi rispetto alla naturalezza: "La realtà è qui, perché replicarla sullo schermo?" Nel film la calcolata manipolazione delle luci artificiali sottolinea la consapevole stilizzazione della performance. Quest'insistenza sulla teatralità esalta il medium come meccanismo per proiettare all'esterno il mondo interiore, privo ormai di inibizioni. Visibili ma prive di materialità propria, le ombre devono la loro esistenza alla luce e costituiscono un misterioso doppio del mondo visibile, non diversamente dalle spettrali immagini della pellicola.
Nella tradizione dei cosiddetti "Aufklärungsfilme" (film di educazione sessuale) degli anni 1919-20, *Schatten* evoca un'atmosfera sessualmente carica di depravazione e decadenza aristocratica con incluse, nella scena della fantasmagoria, immagini di bondage, un implicito stupro di gruppo e un assassinio (rappresentato come spettacolo di ombre). L'autrice di *Lo schermo demoniaco*, Lotte Eisner, definì a posteriori questo film come uno dei più apertamente erotici di tutti i tempi. Non diversamente da *Geheimnisse einer Seele*, *Schatten* è organizzato come una lezione, destinata a chi debba superare un disturbo psicologico (l'impotenza nel primo caso, la gelosia nel secondo). Mentre in *Geheimnisse* la cura è offerta dalla psicanalisi, in *Schatten* il lieto fine è assicurato dall'allucinatorio spettacolo di ombre, perfetto doppio di quell'esperienza di immersione che è il cinema. – Anton Kaes

to the Expressionist emphasis on overacting over naturalness, following the dictum: "Reality is there, why replicate it on screen?" The film's calculated manipulation of artificial lighting underscores the willed stylization of the performance. This stress on theatricality highlights the medium as a machine to project the unrestrained inner world outward. Visible but possessing no materiality of their own, shadows depend on light to exist and constitute an uncanny double of the visible world, not unlike the spectral images of film.
In the tradition of so-called "Aufklärungsfilme" (sex education films) from 1919-20, Schatten *invokes a sexually charged atmosphere of aristocratic decadence and depravity, including, in the phantasmagorical scene, bondage, implied gang rape, and murder (represented as shadow play). Looking back, film critic Lotte Eisner, author of* The Haunted Screen*, called the film one of the most overtly erotic films ever. Not unlike* Secrets of a Soul*,* Schatten *is framed as a lesson in overcoming a psychological disorder (impotence in the former, jealousy in the latter). While in* Secrets *psychoanalysis provides the cure, in* Schatten *it is the hallucinatory shadow play – a perfect double for the immersive cinematic experience – that leads to a happy ending.*
Anton Kaes

SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN (La scala di Satana) (US 1929)
REGIA/DIR: Benjamin Christensen. SCEN: Richard Bee [Benjamin Christensen], dal romanzo di/*from the novel by* Abraham Merritt (pubblicato in 5 puntate/ *serialized in 5 parts*, 1927; pubblicato come romanzo/*published as a novel,* 1928).. DIDASCALIE/TITLES: William Irish [Cornell Woolrich]. PHOTOG: Sol Polito. MONT/ED: Frank Ware. MAKE-UP: Perc Westmore. cast: Thelma Todd *(Eva/Eve Martin)*, Creighton Hale *(James "Jim" Kirkham)*, Sheldon Lewis *(Il ragno/The Spider)*, De Witt Jennings *(zio/Uncle Joe)*, Sojin *(maggiordomo di Satana/Satan's majordomo)*, Laska Winter *(amante di Satana/Satan's mistress)*, Nora Cecil *(l'ancella di Satana/Satan's housemaid)*, William V. Mong *(Professor X)*, Kalla Pasha *(il falso/the false Professor Wrede)*, Angelo Rossitto *(il nano/the dwarf)*, Doris Dawson *(la preferita di Satana/Satan's chosen one)*, Thelma McNeil *(donna nella casa di Satana/woman in Satan's house)*, Loretta Young *(vittima in abito bianco/victim in white dress)*. PROD: Wid Gunning, First National Pictures. USCITA/REL: 17.02.1929? . COPIA/COPY: DCP (dal nitrato della versione italiana, con colonna sonora First National-Vitaphone mancante/from a nitrate print of the Italian distribution version, missing the First National-Vitaphone soundtrack),, 70'; did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano

L'ingenuo Jim Kirkham, che è sempre vissuto al riparo da ogni preoccupazione, eredita una cospicua fortuna e annuncia l'intenzione di placare la propria sete di avventure spingendosi nell'"Africa nera" in cerca di una città perduta. Lo zio Joe e la fidanzata Eve cercano di dissuaderlo, ma egli non deflette. Trovandosi a partecipare a una grande festa in cui il padre di Eve mostra a tutti una pietra preziosa di inestimabile valore, Jim interroga un ospite misterioso, che egli sospetta essere un impostore; all'improvviso, parecchi invitati estraggono la rivoltella e scatenano una sparatoria: scoppia il pandemonio. Jim si dà alla fuga con Eve, ma i due restano intrappolati in automobile e vengono condotti in un grande palazzo appartenente al misterioso Satana. Qui incappano in bizzarre traversie di tutti i tipi (compresa un'altra grande festa che ha tutte le caratteristiche dell'orgia), e i loro tentativi di fuga sono costantemente frustrati da singolari e inquietanti personaggi. Alla fine, per salvare Eve, Jim è costretto dalla figura incappucciata di Satana ad affrontare la sfida dei sette gradini, rischiando la schiavitù (o la morte).
Questa deliziosa e un po' folle commedia-thriller, basata sul tema della casa

The naïve, sheltered Jim Kirkham has inherited a large fortune and announces his intention to slake his thirst for adventure by going to "darkest Africa" to seek a lost city. His uncle Joe and his girlfriend Eve try to dissuade him, but he remains determined. Attending a large party where Eve's father shows off a priceless gemstone, Jim quizzes a mysterious guest whom he suspects might be an impostor; suddenly, several others pull out revolvers and start shooting, and pandemonium erupts. Jim flees with Eve, but they find themselves locked inside the car and taken to a vast mansion belonging to the mysterious Satan. Here, they come upon all manner of bizarre goings-on, including a huge, orgy-like party, but their attempts to escape are thwarted again and again by strange and unsettling figures. At the end, to save Eve, Jim is forced by the hooded figure of Satan to confront the challenge of the seven footsteps, risking servitude – or death.
A delightfully bonkers haunted house comedy-thriller in the mold of

Seven Footprints to Satan, Benjamin Christensen, 1929: Nora Cecil; Creighton Hale, Thelma Todd. (La Cineteca Italiana, Milano)

stregata e ispirata al modello di *The Cat and the Canary* (*Il castello degli spettri*), anch'esso interpretato da Creighton Hale, è contrassegnata dall'inizio alla fine dal gusto di Christensen per i giochi d'ombre e dal suo esilarante senso dell'umorismo. Il film è tratto da un romanzo del terrore serio, sinistro e perfino sadico, scritto nel 1927 da uno dei principali maestri della letteratura pulp, Abraham Merritt (il suo stravagante fantasy *The Ship of Ishtar* rimane ancor oggi una lettura godibilissima). Nel romanzo di Merritt, Satana è un grande criminale alla Fu Manchu, fantasiosamente tenebroso e di demoniaca crudeltà, mentre l'adattamento cinematografico di Christensen e William Irish ne fa una figura del tutto differente, in armonia con il tono leggero del film. Il Kirkham creato da Merritt è un uomo d'azione senza debolezze, ex agente segreto e avventuriero alla Indiana Jones; nel film, Jim è un occhialuto, candido dilettante.
Pure, la pellicola di Christensen presenta molti elementi di sinistra perversione: la dimora di Satana è popolata da una sbalorditiva galleria di figure inverosimili e minacciose, tra cui si segnalano un orientale con turbante impersonato da Sojin (il malvagio stregone di *The Thief of Bagdad* di Douglas Fairbanks), una sensuale femme fatale nerovestita e uno scimmione assassino. Il luogo è zeppo di porte segrete che si spalancano all'improvviso con effetti sorprendenti, e se la scena dell'orgia rimane ampiamente entro i limiti di ciò che un film di Hollywood poteva mostrare a quell'epoca, l'atmosfera sembra comunque distinguersi per dissolutezza. Christensen ci regala alcune immagini davvero straordinarie: una sala da ballo gremita da uomini incappucciati di nero, che danzano con signore mascherate in abito elegante; una mano delicata, adorna di un braccialetto tempestato di gioielli, che si protende da una bara; e infine una donna nuda, immobilizzata dalle zampacce di un gorilla per essere fustigata o peggio.
A parere dello storico Arne Lunde questo film offre "un testo modernista e autoriflessivo": "l'architettura eterogenea e priva di logica e le brusche

The Cat and the Canary *(which also featured Creighton Hale), the film is marked throughout by Christensen's delight in shadow effects and riotous sense of humor. It is based on a grim and serious, even sadistic terror novel written in 1927 by the top pulp writer Abraham Merritt (whose extravagant fantasy* The Ship of Ishtar *remains a great read). In Merritt's novel, Satan is an imaginatively sinister and demonically cruel Fu Manchu-like master criminal, but in this adaptation by Christensen and William Irish he becomes a very different figure, in keeping with the light-hearted tone of the film. Merritt's Kirkham is a hardened man of action, an ex-secret agent and Indiana Jones-like adventurer; the movie's Jim is a bespectacled, wide-eyed dilettante.*
Still, Christensen's film features many elements of menace and perversity: Satan's mansion is peopled by an extraordinary gallery of weird and threatening figures, including a turbaned oriental played by Sojin (the villainous sorcerer from Fairbanks' The Thief of Bagdad*), a slinky black-dressed femme fatale, and a killer ape. The place is filled with secret doors popping open to startling effect, and while the orgy scene stays well within the boundaries of what a Hollywood film could show at the time, the atmosphere still seems remarkably debauched. Christensen presents us with some really startling images – a ballroom filled with black-hooded men dancing with masked ladies in elegant gowns; a dainty hand with a jeweled bracelet reaching out of a coffin; and a naked woman held down by a gorilla's paws to be whipped – or worse.*
Historian Arne Lunde has argued that the film is "a modernist and self-reflective text": "the nonsensical architectonic heterogeneity

dislocazioni spaziali, che contraddistinguono le tre misteriose dimore del film, rappresentano l'immagine della stessa industria cinematografica americana. Il Jim Kirkham impersonato da Creighton Hale è un ingenuo alla Harold Lloyd/Buster Keaton, il quale cerca ostinatamente di dare un senso all'instabile mondo di generici frammenti narrativi che senza sosta si spostano, svaniscono e si trasformano intorno a lui" (*Journal of Scandinavian Cinema* 1:1, 2011, p.16). Nelle sequenze pubblicitarie hollywoodiane di Christensen, egli appare praticamente sempre con un sigaro in bocca – anche quando, disteso sul pavimento, prepara un'inquadratura dal basso – e Lunde ipotizza che lo zio Joe (anche lui fumatore di sigari) si possa considerare un alter ego del regista.

Christensen impose la sua personalità di regista con i primi due film girati in Danimarca, *Det hemmelighedsfulde X* (L'X misterioso; 1914) e *Hævnens Nat* (Notte di vendetta; 1916), seguiti dalla straordinaria produzione svedese *Häxan (La stregoneria attraverso i secoli*; 1922). Dopo due anni trascorsi in Germania, Christensen si trasferì a Hollywood nel 1925, realizzandovi numerosi film per la M-G-M prima di passare alla First National, per cui diresse, con mezzi finanziari modesti ma con successo a quanto pare lusinghiero, quattro film, dei quali è sopravvissuto solo *Seven Footprints to Satan*. Esso faceva seguito ad altre due commedie gialle, *The Haunted House* e *House of Horror*. Anche *Seven Footsteps* era considerato perduto fino agli anni Sessanta, quando nelle collezioni della Cineteca Italiana a Milano venne scoperta una copia nitrato con didascalie in italiano. – Casper Tybjerg

*and abrupt spatial dislocations of the film's three mystery mansions double for the American film factory itself. Creighton Hale's Jim Kirkham is a Harold Lloyd/Buster Keaton-like naïf trying constantly to make sense of an unstable world of generic narrative fragments that keep shifting, evaporating, and transforming around him" (*Journal of Scandinavian Cinema *1:1, 2011, p.16). In Christensen's Hollywood publicity shots, he is practically never seen without a cigar – even when lying on the floor setting up a low-angle shot – and Lunde suggests that the cigar-smoking Uncle Joe can be seen as a stand-in for the director.*

Christensen made his mark as a director with his first two Danish films, Det hemmelighedsfulde X/The Mysterious X *(1914) and* Hævnens Nat/Blind Justice *(1916), followed by the extraordinary Swedish production* Häxan/Witchcraft Through the Ages *(1922). After two years in Germany, Christensen moved on to Hollywood in 1925, making several films for M-G-M before joining First National, where he made four smaller-budgeted but apparently quite successful films, of which* Seven Footprints to Satan *is the only one to survive. It followed two other mystery-comedies,* The Haunted House *and* House of Horror. Seven Footsteps *was also considered lost until the 1960s, when a nitrate print with Italian titles was discovered in the collection of the Cineteca Italiana in Milan. – Casper Tybjerg*

CAREERS (Fiamme di passione) (US 1929)

REGIA/DIR: John Francis Dillon. SCEN: Forrest Halsey, dal dramma di/*based on the play by* Paul Rosenhayn, Alfred Schirokauer, Karriere (Berlin, 1914). DID/TITLES: Paul Perez. PHOTOG: John Seitz. MONT/ED: John Rawlins. SCG/DES: Jack Okey. COST: Max Ree [Rée]. CAST: Billie Dove *(Helene Duval)*, Antonio Moreno *(Victor Duval)*, Thelma Todd *(Hortense Lacombe)*, Noah Beery *(The Resident)*, Carmel Myers *(Madame Andre)*, Holmes Herbert *(M. Carouge)*, Robert Frazer *(M. Lavergne)*, Andre [Andrés] de Segurola *(Signor de Segurola),* Sojin *(l'indigeno/The Native)*, Robert Haines *(The Governor)*, Robert Schable, Craufurd [Crauford] Kent, Kithnou, Marte Faust, Princess Natacha Golitzin [Natalya Galitzine], General Alexander Ikonikoff, Rollins Morryama [Rollin Moriyama, Ryoichi Moriyama], Mike Morrita [Miki Morita]. PROD: Ned Marin, First National; PRES. Richard A. Rowland. DIST: First National. USCITA/REL: 02.06.1929. COPIA/COPY: versione muta/*silent version*; DCP, 63'; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

Gli errori contenuti in riviste e giornali coevi, oltre che nel catalogo AFI, hanno generato incertezze e confusione in merito a *Careers*, film generalmente considerato perduto (ci manca ancora la versione sonora). *Karriere*, il dramma tedesco di Paul Rosenhayn e Alfred Schirokauer su cui si basa il film, fu pubblicato nel 1914 e non nel 1924, come dimostrano un documento del fondo Schirokauer, conservato presso il Leo Baeck Institute di New York, e una copia del testo teatrale reperibile nella Trostel Collection of German Theater Scripts di Milwaukee. *Karriere* è l'unica collaborazione letteraria nota tra i due autori, che furono entrambi sceneggiatori di successo per i film tedeschi nell'epoca del muto. Nel 1924 la casa editrice berlinese Oesterheld & Co. vendette i diritti cinematografici dell'opera a una società americana, di cui non conosciamo il nome, per la misera somma di 400 dollari, di cui 288 andarono agli autori (la ricevuta si trova nel fondo Schirokauer).

Nel 1928 la popolare commediografa Zoë Akins stava scrivendo un adattamento del dramma, ma ci vorrebbero ulteriori ricerche per scoprire se la sua opera fosse inizialmente destinata al teatro o al cinema. Con

Errors in contemporary newspapers and journals together with the AFI Catalog *have led to a great deal of misinformation about* Careers*, a film generally listed as lost (the sound version remains missing).* Karriere*, the German play on which it is based, by Paul Rosenhayn and Alfred Schirokauer, was published in 1914 and not 1924, as proven by a document in the Schirokauer Collection housed at the Leo Baeck Institute in New York, as well as a copy of the play in the Trostel Collection of German Theater Scripts in Milwaukee.* Karriere *is the only known literary collaboration between the two authors, both of whom had significant careers as writers for German silent cinema. In 1924 the Berlin publishers Oesterheld & Co. sold the film rights to an unnamed American company for the paltry sum of $400, of which $288 went to the authors (the receipt is in the Schirokauer Collection).*

Sometime in 1928 the popular playwright Zoë Akins was at work on an adaptation of the drama, though whether initially intended for theatre or screen requires further research. Under the new title

Billie Dove, Antonio Moreno in *Careers*, John Francis Dillon, 1929.
(Museum of Modern Art, New York)

Billie Dove, Noah Beery in *Careers*, John Francis Dillon, 1929
(Museum of Modern Art, New York)

il nuovo titolo *South of Siam*, le prove di questo lavoro iniziarono nel novembre di quell'anno, per la regia di Rachel Crothers. Successivamente quest'ultima fu sostituita da Lawrence Marston, e il produttore Lee Shubert fece riprendere le prove alla fine di aprile del 1929. La prima, che ebbe luogo a Wilmington, nel Delaware, fu seguita da altre rappresentazioni a Filadelfia, nella speranza di approdare a Broadway. Purtroppo, lo sfarzo delle scene non fu sufficiente per compensare la pessima qualità dei dialoghi (secondo *Variety* alcune battute provocavano involontariamente l'ilarità del pubblico) e lo spettacolo non giunse mai a New York.

Nel frattempo, alla fine di gennaio del 1929 la First National annunciò che Billie Dove sarebbe stata la protagonista di *Careers* (il primo film completamente sonoro da lei girato con il sistema Vitaphone), senza nominare il lavoro teatrale di Zoë Akins. Poco dopo, per dirigere il film fu ingaggiato John Francis Dillon (che aveva lavorato con Billie Dove un anno prima in *The Heart of a Follies Girl*), e la lavorazione cominciò a Burbank, in California, l'11 febbraio. All'inizio di aprile era già in corso il montaggio (prima dell'esordio, accolto da critiche prevalentemente negative, della versione teatrale di Akins), e in giugno il film uscì nelle sale. Ho rintracciato un'unica recensione che menzionasse sia il film che il dramma, quella del *Philadelphia Inquirer*: "Nell'insieme il film è meno irritante del suo gemello teatrale, e la suspense è alimentata e mantenuta con maggiore abilità."

La storia è ambientata in un avamposto indocinese relativamente sperduto, ove il Residente del governo francese (non "Presidente", come spesso viene definito nelle recensioni dell'epoca, nonché nel catalogo AFI) promuove solo quei funzionari le cui attraenti mogli sono disposte a sacrificare l'onore per favorire la carriera del marito. Helene Duval (molte fonti ne indicano il cognome come "Gromaire", ma sulla copia l'elenco del cast è chiarissimo),

South of Siam*, the play went into rehearsals in late November that year, with Rachel Crothers directing. At some point Crothers was replaced by Lawrence Marston, and producer Lee Shubert brought the production back into rehearsals in late April 1929. The premiere in Wilmington, Delaware, was followed by performances in Philadelphia, all in the hopes of bringing it to Broadway. Unfortunately, extravagant sets couldn't compensate for poor dialogue (*Variety *reported that some lines unintentionally provoked laughter), and the show never made it to New York.*

Meanwhile, First National announced in late January 1929 that Billie Dove would star in Careers*, her first all-sound Vitaphone film – no mention was made of the Akins play. Shortly thereafter, John Francis Dillon was signed to direct (he'd worked with Dove one year earlier on* The Heart of a Follies Girl*), and production began on 11 February in Burbank, California. Editing was underway by early April, before Akins' stage version premiered to largely negative reviews, and the film was released in June. The only critique I found mentioning both the play and the film comes from the* Philadelphia Inquirer*: "As a whole, the picture is not so irritating as its stage sister and the suspense is more carefully nursed and maintained."*

The story is set in a semi-remote outpost of Indochina, where the French government's Resident (not "President," as often cited in contemporary reviews and the AFI Catalog*) promotes only those men whose attractive wives are willing to sacrifice their honor for their husbands' advancement. Although Helene Duval (many sources give the surname as Gromaire, but the cast list on the*

Billie Dove, Antonio Moreno in *Careers*, John Francis Dillon, 1929. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

pur disperatamente ansiosa, al pari del marito Victor, di evadere da un luogo così remoto e isolato, non è disposta a tanto; il Residente viene assassinato, e i sospetti cadono su una delle donne europee della colonia. All'uscita del film, molti critici ipotizzarono che l'ambientazione nell'Asia sud-orientale e il personaggio della donna caucasica potenzialmente vendicativa rappresentassero un tentativo di sfruttare il successo del

print is quite clear) is just as desperate as her husband Victor to get out of this backwater, she's not ready to go that far; the Resident is murdered, with suspicion falling on one of the colony's European women. On the film's release, several critics assumed its Southeast Asia setting and potentially vengeful Caucasian woman were trading on the success of W. Somerset Maugham's

racconto *The Letter* di W. Somerset Maugham, ma naturalmente il dramma di Rosenhayn e Schirokauer è anteriore di alcuni anni a tutte le versioni dell'opera di Maugham.

La versione di *Careers* conservata presso la Cineteca Italiana è quella muta; le didascalie flash in inglese sono state allungate; mancano i titoli di testa e di coda. Purtroppo il montaggio ha tagliato completamente due personaggi: in una delle sequenze iniziali Carmel Myers (nel ruolo di una delle ex amanti del Residente), cantava un brano di George W. Meyer e Al Bryan, "I Love You, I Hate You", ma l'unica traccia rimasta della sua parte e della canzone è lo spartito. Dalla copia che ci è pervenuta è scomparsa pure Kithnou, danzatrice nata a Pondicherry. Possiamo però ancora vedere il basso spagnolo Andrés de Segurola che interpreta un'aria francese non ancora identificata e due nobili russi, la principessa Natacha Golitzin e il generale Alexander Ikonikoff, presenti entrambi come comparse nella sequenza della grande festa.

Sospetto che, nella copia superstite, un montaggio maldestro abbia rovinato il progressivo intensificarsi della suspense nel finale, che si conclude in modo troppo brusco. *Careers* è il secondo dei sei film di Billie Dove in cui la fotografia è firmata da John Seitz, che certamente sapeva come valorizzare al meglio la star (con l'aiuto dei costumi di Max Rée); più deludenti i dialoghi di Forrest Halsey, apertamente criticati dalla stampa. Per unanime consenso, la voce di Billie Dove si adattava benissimo al cinema sonoro, ma la battuta "Non vuole sedersi?" ripetuta tre volte suscitava risate di scherno. Alcuni deplorarono anche la scena della tentata violenza del Residente ai danni di Helene: secondo il *Brooklyn Daily Eagle* si trattava di "… indecente cattivo gusto. Esibizioni di tal fatta devono inevitabilmente indurre a maggior severità la censura cinematografica." Esistono ancora i dischi Vitaphone per la versione spagnola del film: sono disponibili online sul blog "Vitaphone Varieties" e su YouTube, ma contengono solamente le musiche; una canzone spagnola sostituisce, sembra, l'aria di Segurola.

JAY WEISSBERG.

Sojin, Thelma Todd in *Careers*, John Francis Dillon, 1929.
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

The Letter, *but of course the Rosenhayn and Schirokauer play predated all of Maugham's versions by some years.*

The surviving element of Careers *in the Cineteca Italiana is from the silent version, with English flash intertitles that have now been stretched; opening and closing titles are lacking. In addition, two characters have sadly been edited out completely: Carmel Myers appeared in one sequence towards the beginning, as an ex-mistress of the Resident, and sang one song, "I Love You, I Hate You," by George W. Meyer and Al Bryan, but nothing of her part or the song remains except the sheet music. Also missing from the surviving print is Kithnou, a Pondicherry-born dancer. Still to be seen however is Spanish basso Andrés de Segurola, performing an as-yet unidentified French aria, and two Russian nobles, Princess Natacha Golitzin and General Alexander Ikonikoff, both extras in the grand party sequence.*

I suspect some injudicious editing of the surviving print hampered the build-up of suspense in the finale, which ends too abruptly. Careers *is the second of six Billie Dove titles shot by John Seitz, who certainly knew how to show the star to best advantage (assisted by Max Rée's costumes); less successful was Forrest Halsey's dialogue, roundly criticized in the press. Everyone agreed that Dove's voice was well-suited to talkies, but the repetition of "won't you sit down?" three times elicited derisive laughs. Also condemned by some was the attempted rape scene between the Resident and Helene, which the* Brooklyn Daily Eagle *called, "…in disgustingly bad taste. It is exhibitions of this sort which must inevitably bring about a more rigid movie censorship." Vitaphone discs for the Spanish release version survive, and are posted online, on both the "Vitaphone Varieties" blog and YouTube, but they are only musical tracks; a Spanish song seems to replace Segurola's aria.*

JAY WEISSBERG

MEDIOLANUM (IT 1933)

REGIA/DIR: Ubaldo Magnaghi. PROD: Cineguf (Milano). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 16mm), 33'; did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano. Film girato con apparecchio Movex Agfa film invertibile mm.16 Agfa e proiettato con apparecchio Movector Agfa. / *Film shot with a Movex Agfa camera, using 16mm Agfa reversible film, originally shown with an Agfa Movector projector.*

Identificava (e continua a farlo) anche la Scuola di Cinema di imminente fondazione l'aggettivo *sperimentale* che tutti i giovani appassionati italiani che cominciarono a lavorare con il passo ridotto a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del '900 attribuivano alle loro opere. Realizzate spesso d'istinto, ritornando necessariamente all'essenzialità dei pionieri, ma con negli occhi quel grande cinema amato anche se ritenuto inquinato dall'industria e dal denaro. Sperimentazione come libertà, aiutati-condizionati però dai limiti tecnologici di un mezzo che permetteva riprese molto brevi (la carica ad orologeria) obbligando poi ad una grande frammentazione di montaggio. Co-fondatore, nel 1930 del Cine-Club Milano (presto, come a Venezia con Francesco Pasinetti, Cineguf), Ubaldo Magnaghi, al secondo documentario, con *Mediolanum* agisce su commissione dell'Agfa, all'epoca una delle importanti industrie focinematografiche europee, probabilmente per dimostrare l'eccellenza del sistema e l'autorevolezza dell'invertibile, la pellicola che rimaneva unica dopo l'impressione e uno sviluppo standardizzato. Magnaghi cerca l'astratto in *Mediolanum*. Isolando segni architettonici forti ed essenziali, senza la necessità di ricomporli descrivendoli, ma ostentandoli nel ricercato, temporalmente, contrasto luministico. E provocandolo con panoramiche veloci ma soprattutto con posizionamenti arditi, anche obliqui, della macchina da presa. Più ridondante di Ivens o Vigo che poteva non conoscere. Ma attentissimo soprattutto alla forma dato che la figura umana rimane sempre e comunque di sfondo. Una vera e armonica sinfonia di contrasti luminosi che sono anche scampoli frammentati di una grande città. – Carlo Montanaro

Mediolanum , Ubaldo Magnaghi, 1933. (La Cineteca Italiana, Milano)

The soon-to-be-founded Scuola di Cinema was characterized (and still is) by the adjective "sperimentale" (experimental), a term which all the passionate young Italians who began working with substandard-gauge film in the 1920s and 30s used to describe their work. Which was often carried out instinctively, returning to the fundamentals of the pioneers by necessity, but dreaming of the great cinema they loved, even though they thought it was contaminated by industry and money. Experimentation as freedom, assisted and nevertheless conditioned by the technological limitations of a device that allowed only short shots (it was powered by a wound-clockwork mechanism), obliging one to employ highly fragmented editing.

For Mediolanum, *his second documentary, Ubaldo Magnaghi, co-founder in 1930 of the Milan Cine-Club (soon to become Cineguf, with Francesco Pasinetti's Venice club), was commissioned by Agfa, then one of Europe's biggest film manufacturers, probably to demonstrate the quality and superiority of reversible film, which remained unique after exposure and standardized developing. In Mediolanum Magnaghi sought the abstract. He isolated strong, essential architectural features without needing to recompose them in descriptions but making a show of them in temporal, desired luminous contrast. He provoked abstraction with rapid panoramas, but above all with bold, as well as oblique, camera positions. He was more redundant than Ivens or Vigo, perhaps without knowing their work. But he was attentive above all to form, since the human figure is always present in the background. The result is a real harmonic symphony of luminous contrasts, which are also fragmented glimpses of a great city. ("Mediolanum" was the ancient Roman name for Milan.) – Carlo Montanaro*

FILM DI VIAGGIO SOVIETICI

SOVIET TRAVELOGUES

Attraverso la sesta parte del mondo: travelogues sovietici degli anni Venti

In Russia, la regolare produzione di film di viaggio venne avviata nel 1907 dalla Pathé russa con *Puteshestvie po Rossii* (Viaggi attraverso la Russia), primo di una serie che continuò nel 1908-09 con titoli dello stesso tenore come *Zhivopisnaia Rossia* (Russia pittoresca), *Zhivopisnaya Odessa* (Odessa pittoresca), *Zhivopisnii Tiflis* (Tiflis pittoresca). La serie fu prontamente imitata da altre case, che però, quasi riconoscendo alla Pathé l'esclusiva della parola *zhivopisnii (*pittoresco*),* adottarono titoli più semplici basati su *Vidi* (Vedute) come *Vidi Yalti i Chernovo Morya* (Vedute di Yalta e del Mar Nero), *Vidi Moskva* (Vedute di Mosca), ecc. Film destinati a "istruire divertendo" esploravano le varie regioni dell'impero, diverse dal punto di vista geografico e culturale, e presentavano i gruppi etnici che le popolavano come fedeli sudditi imperiali. La rivoluzione bolscevica, la guerra civile e la graduale nazionalizzazione dell'industria cinematografica incisero pesantemente sulla produzione di questo settore, ma verso la metà degli anni Venti una ripresa di interesse per i film di viaggio e la formazione di un nuovo quadro ideologico coincisero con il consolidamento del potere sovietico. Il primo lungometraggio sovietico dedicato a una spedizione, *Velikii perelyot* (Il grande volo; 1925) di Vladimir Shneiderov, resoconto di un viaggio in aereo da Mosca a Pechino, divenne assai popolare. Le prospettive aeree che si ammiravano nel film offrirono un esempio a tutto il settore del cinema, visualizzando l'espansione centrifuga dell'ideologia sovietica.

Intorno alla metà degli anni Venti, i cineasti puntarono a creare un "cineatlante" dell'Unione Sovietica, che attirasse gli spettatori nelle sale con la promessa di scenari esotici. Da questo punto di vista, il film di Dziga Vertov del 1926, *Shestaia chast mira* (La sesta parte del mondo; titolo alternativo "Corsa del cine-occhio in URSS"), segna una svolta per il modo con cui unisce visivamente le regioni ai confini del nuovo Stato

Across the Sixth Part of the World: Soviet Travelogues of the 1920s

Regular production of travel films in Russia began in 1907 with Russian Pathé's Travels through Russia (Puteshestviye po Rossii)*, the first in a series that continued through 1908-09 with a uniform title style, including* Picturesque Russia (Zhivopisnaya Rossia)*,* Picturesque Odessa (Zhivopisnaya Odessa)*, and* Picturesque Tiflis (Zhivopisnii Tiflis)*. Other companies instantly followed suit, though they seem to have acknowledged Pathé's prior claim to the word* zhivopisnii *(picturesque), and styled their films more simply* Vidi *(Views), such as* Views of Yalta and the Black Sea (Vidi Yalti i Chernovo Morya)*,* Views of Moscow (Vidi Moskva)*, et al. Films designed for "useful entertainment" explored geographically and culturally diverse parts of the country, showing the ethnic groups populating these spaces as loyal imperial subjects. Although the Bolshevik Revolution, the Civil War, and the gradual nationalization of the film industry greatly affected the output of the sector, a revival of interest in travel films and the shaping of a new ideological framework coincided with the consolidation of Soviet power in the mid-1920s. The first Soviet feature-length expedition film,* The Great Flight *(*Velikii perelyot*, 1925, dir: Vladimir Shneiderov), an account of a Moscow-Beijing air journey, enjoyed wide popularity. The film's aerial survey perspective set an example for film-makers by visualizing a centrifugal expansion of Soviet ideology.*

By the mid-1920s, film-makers worked on creating a "kino-atlas" of the Soviet Union, attracting audiences to cinema halls with the promise of exotic scenery. A landmark in this respect was Dziga Vertov's A Sixth Part of the World *(*Shestaia chast mira*, 1926; alternate title "A Kino-Eye Race Around the USSR"), thanks to the*

sovietico, connesse da una rete di comunicazioni sempre più estesa. A partire dalla metà degli anni Venti, un vasto corpus di "cine-corse" che documentavano territori e nazionalità dell'Unione Sovietica fu realizzato e distribuito in tutto il paese, tramite il circuito commerciale e non. Vennero filmate spedizioni dirette nei vari angoli dell'Unione Sovietica, illustrando così agli spettatori luoghi remoti che avrebbero dovuto ispirarne la lealtà, e sviluppando contemporaneamente una nuova gamma di formule visive. Tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, i *Kulturfilm* dedicati alle spedizioni figuravano nei piani di produzione di ogni studio cinematografico dell'Unione Sovietica e furono al centro di un acceso dibattito sulla funzione e i principi del cinema documentaristico.

Nel travelogue il paesaggio dipendeva da una fusione didattica di visione e ideologia, in cui il carattere documentaristico delle riprese, unito all'autorità scientifica dell'etnografia, naturalizzava l'immagine della realtà vista attraverso un obiettivo etnografico. Contemporaneamente, i cineasti sovietici fecero ampio ricorso ai concetti della geografia immaginaria, come "l'Oriente" e l'Estremo Nord", perpetuando i discorsi sulla missione civilizzatrice che erano stati formulati al tempo della Russia imperiale. I film sulle minoranze visualizzavano gruppi etnici distinti, testimoniando della loro trasformazione in "nazioni socialiste" attraverso varie fasi di sviluppo, ma le classificazioni concettuali di queste fasi rimasero controverse. Diffondendo queste immagini in tutto il paese, i travelogue innervavano di distinzioni il mondo sovietico, creando una nuova forma di alfabetizzazione visiva.

I film selezionati per le Giornate sono la prova di quanto fosse ampia la gamma degli stili visivi e delle prospettive. Comprendono infatti la spedizione di Alexander Litvinov presso la popolazione degli Udege in Estremo Oriente (*Lesniye Liudi* [Il popolo della foresta]), che gli procurò il soprannome di "Flaherty russo"; il viaggio di Vladimir Yerofeyev in zone remote della montagnosa regione del Pamir (*Pamir. Krisha mira* [*Pamir, il tetto del mondo*]); un epico resoconto del tentativo sovietico di soccorrere la spedizione di Umberto Nobile al Polo Nord (*Podvig vo L'dakh* [Impresa tra i ghiacci]). Altri tre cortometraggi allargano l'ambito geografico e testimoniano del mutamento del linguaggio visivo tra gli anni Venti e Trenta. Si tratta di due film realizzati con materiale girato ma non utilizzato da Vertov per *Shestaia chast mira* (La sesta parte del mondo), *Tungusi* (Il Tungus) e *Bukhara*; di un cortometraggio paesaggistico sulla pittoresca Crimea (*Kara-Dag*); e della glorificazione dei minatori dell'isola di Spitsbergen, con i concetti nazionali sostituiti da quelli di classe (*Daleko na Sever*[Lontano nel nord]).

Questa selezione mostra come l'industria cinematografica sovietica abbia continuato a basarsi su sistemi di riferimento imperiali, esercitando al tempo stesso un impatto innovativo sulla rappresentazione dell'esotismo e della "arretratezza" etnica. Con l'aiuto del cinema, le categorie astratte di nazionalità e patria si incarnavano in soggetti visibili e concreti: si potevano immaginare, e quindi percepire come categorie essenziali per l'autoidentificazione, oltre che per l'identificazione degli "altri". I *Kulturfilm* dedicati alle spedizioni diedero forma e articolazione tangibile ai concetti immaginati di civilizzazione e arretratezza, e portarono alla luce l'intreccio di atteggiamenti colonizzatori e modernizzatori presenti nel contesto sovietico.

way it visually stitched together the borderlands of the new Soviet state, connected by a growing communications network. From the mid-1920s onwards, a large corpus of "kino-race" films showing the territories and nationalities of the Soviet Union was created and distributed through both commercial and non-profit networks across the country. Expeditions to various parts of the Soviet Union were filmed, teaching audiences about remote places that were meant to command their loyalties, as well as serving to configure a new set of visual formulae. In the 1920s and early 1930s, expedition kulturfilms *featured in the production plans of every film studio in the Soviet Union, and were the subject of a vibrant debate on the role and principles of non-fiction.*

The cinematic landscapes of the travelogue relied on a didactic fusion of vision and ideology in which the non-fiction status of the footage, combined with the scientific authority of ethnography, naturalized the image of reality as seen through an ethnographic lens. At the same time, film-makers in the Soviet Union actively used the concepts of imaginary geography, such as "the East" and "the Far North", and perpetuated the civilizing mission discourses established in imperial Russia. Films on minorities visualized distinct ethnic groups, demonstrating their transformation into "socialist nations" via developmental stages, yet the conceptual classifications between these stages remained controversial. Circulating these images across the Soviet Union, travelogues instilled the Soviet world with distinctions, creating a new form of visual literacy.

*Our selection of expedition films demonstrates a variety of visual styles and perspectives. It includes Alexander Litvinov's expedition to the Udege people in the Far East (*Lesniye Liudi/Forest People*), which earned him the nickname of the "Russian Flaherty"; Vladimir Yerofeyev's journey to remote areas of the mountainous Pamir region (*Pamir. Krisha mira/Roof of the World*); and a heroic account of the Soviet rescue effort to save Umberto Nobile's expedition to the North Pole (*Podvig vo L'dakh/Feat in the Ice*). Three additional shorts further expand the geographical range and demonstrate a changing visual language from the 1920s into the 1930s; they include two films edited from the footage shot but not used for Vertov's* A Sixth Part of the World, Tungusi (The Tungus) *and* Bukhara, *a scenic short about the picturesque Crimea (*Kara-Dag*), and the glorification of the work of miners on Spitsbergen, where the national frame is replaced by class references (*Daleko na Sever/Far in the North*).*

The selection demonstrates that the Soviet film industry continuously engaged with imperial frames of reference and at the same time had a transformative impact on the representation of exoticism and ethnic "backwardness". With the help of cinema, the abstract categories of nationality and motherland acquired visual embodiments: they could be imagined, *and thus perceived as central categories for self-identification as well as the identification of "others". Expedition* kulturfilms *gave a tangible form and shape to imaginative concepts of civilization and backwardness, and highlighted the entanglement of colonizing and modernizing attitudes in the Soviet context.*

I film contenuti nel programma non pretendono di esaurire il panorama dei *Kulturfilm* sovietici; mirano piuttosto a offrire un quadro delle convenzioni visive sottese al modo di filmare la diversità e l'unità del mondo sovietico. Vladimir Yerofeyev, Alexander Litvinov, Nikolai Lebedev, insieme agli operatori Ivan Beliakov, Pavel Mershin, Yakov Tolchan e altri ancora crearono durature convenzioni visive della "terra sovietica", rendendo più facile per gli spettatori instaurare un rapporto con le popolazioni filmate e simbolicamente appropriarsene. Mentre il governo dell'URSS diventava sempre più centralizzato e monolitico, i suoi estesi territori venivano costantemente rappresentati come un insieme culturalmente eterogeneo.
La presente rassegna è stato organizzata con il sostegno e la cooperazione dell'Archivio di Stato Russo per il Cinema Documentario e la Fotografia, il Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv kinofotodokumentov (RGAKFD) di Krasnogorsk. Esprimo la mia più viva gratitudine alla direttrice del RGAKFD, Natalia Kalantarova, alla vicedirettrice Rimma Moiseeva, alla consulente internazionale Elena Kolikova e a tutti gli archivisti che mi hanno aiutata. – Oksana Sarkisova

The films in this programme do not aim at an exhaustive overview of Soviet kulturfilms*, but offer a survey of emerging visual conventions of filming Soviet diversity and unity. Vladimir Yerofeyev, Alexander Litvinov, Nikolai Lebedev, and cameramen Ivan Beliakov, Pavel Mershin, Yakov Tolchan, and others created lasting visual conventions of "the Soviet land," facilitating audiences' emotional relationship to, and symbolic appropriation of, the locales filmed. While the governance of the USSR was increasingly centralized and monolithic, its sprawling territories were continually portrayed as culturally heterogeneous.*
This programme has been organized with the support and co-operation of the Russian State Documentary Film and Photo Archive – Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv kinofotodokumentov (RGAKFD) – in Krasnogorsk. I would like to express my heartfelt gratitude to RGAKFD's Director Natalia Kalantarova, Deputy Director Rimma Moiseeva, International Adviser Elena Kolikova, and all the archivists who helped in its realization. – Oksana Sarkisova

TUNGUSI [Il Tungus/The Tungus] (USSR 1927)
REGIA/DIR, PHOTOG: Petr Zotov. MONT/ED: Yelizaveta Svilova. PROD: Sovkino. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 323 m.), 12'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

BUKHARA (USSR 1927)
MONT/ED: Yelizaveta Svilova. PHOTOG: Yakov Tolchan. PROD: Sovkino. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 325 m.), 12'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

Tungusi e *Bukhara* furono realizzati con materiale originariamente girato per il film di Dziga Vertov *Shestaia chast mira* (La sesta parte del mondo; 1926). Il film di Vertov era finanziato dalla Gostorg, l'azienda di Stato che nell'Unione Sovietica deteneva il monopolio del commercio con l'estero, e che aveva commissionato un film per promuovere la propria immagine e le proprie attività negli anni della Nuova Politica Economica (NEP). La Gostorg sperava anche di guadagnare credibilità sfruttando l'aspirazione di Vertov di cogliere nei film "la vita com'è". L'agenzia monopolistica offrì un budget generoso, sufficiente per finanziare dieci spedizioni nelle parti più remote dell'Unione Sovietica e per girare circa 26.000 metri di pellicola. Vertov intendeva utilizzare il denaro della Gostorg per realizzare una serie di film che avrebbero lanciato un nuovo, potente modello di raffigurazione dell'Unione Sovietica. A tale scopo ingaggiò un folto gruppo di cineoperatori – comprendente Ivan Beliakov, Samuil Benderskii, Nikolai Konstantinov, Aleksandr Lemberg, Nikolai Strukov, Yakov Tolchan e Petr Zotov – per effettuare riprese in tutta l'Unione Sovietica.
Le sequenze in eccesso, rimaste dopo il completamento di *Shestaia chast mira*, furono utilizzate anch'esse in *Kulturfilm* collegati al progetto principale, come *Pushnina* (Pellicce) e *Len* (Lino), entrambi di Ilya Kopalin; *Rybolovstvo* (Pesca; noto forse anche col titolo di *Malorossiisk*) di Mikhail Kaufman; e *Produzione di salsicce* (*Proizvodstvo kishok*) di Yelizaveta Svilova, oltre che in parecchi altri film etnografici e paesaggistici.
Tungusi è un breve schizzo etnografico che si potrebbe definire uno

Tungusi *and* Bukhara *were made from material originally shot for Dziga Vertov's* A Sixth Part of the World *(*Shestaia chast mira*, 1926). Vertov's film was financed by Gostorg, the state foreign trade monopoly in the Soviet Union, which commissioned a film to promote its image and popularize its activities during the New Economic Policy (NEP) years. It also hoped to gain credibility from Vertov's concept of capturing "life as it is" on film. The trade monopoly offered a generous budget, enough to finance ten expeditions to remote parts of the Soviet Union, and shoot approximately 26,000 metres of footage. Vertov intended to use Gostorg's money to make a series of films that would launch a powerful new visual protocol for portraying the Soviet Union. With this aim, he engaged a large team of cameramen, including Ivan Beliakov, Samuil Benderskii, Nikolai Konstantinov, Aleksandr Lemberg, Nikolai Strukov, Yakov Tolchan, and Petr Zotov to shoot footage across the Soviet Union.*
The surplus footage that remained after the completion of A Sixth Part of the World *was also used in related* kulturfilms*, such as* Furs (Pushnina) *and* Flax (Len)*, both by Ilya Kopalin,* Fishing (Rybolovstvo*; possibly also known as* Malorossiisk*), by Mikhail Kaufman, and* Gut Production (Proizvodstvo kishok)*, by Yelizaveta Svilova, as well as in a number of ethnographic and scenic films.*
Tungusi *is a short ethnographic sketch that "zooms in" on the Evenki minority in Northeast Siberia (a region which until 1931 was*

Tungusi, Petr Zotov, 1927. (RGAKFD, Krasnogorsk)

Bukhara, 1927. (RGAKFD, Krasnogorsk)

"zoom" sulla minoranza degli Evenchi, che abita la Siberia nordorientale (in una regione denominata fino al 1931 "Tungus"). Il film presenta i suoi anonimi protagonisti in mezzi primi piani, come "tipi" di uomini, donne e bambini; poi vediamo i diversi habitat, la costruzione di una tenda, le attività di cucina, la caccia e il commercio. Il ritratto collettivo degli Evenchi (Tungus) pone in rilievo la costante interazione tra quel popolo e i commercianti statali; comprende una visita alla cooperativa di Stato e ci mostra un cacciatore che scambia pellicce con manufatti. Girato originariamente per sottolineare l'estensione della rete della Gostorg, il film offre un'immagine positiva della nuova "zona di contatto" commerciale, che appare reciprocamente vantaggiosa, mette in risalto la costante interazione con i commercianti statali ed esalta il ruolo dell'agenzia statale Gostorg quale fattore di modernità.

Bukhara è un altro film, montato da Yelizaveta Svilova, collega e moglie di Vertov, impiegando le riprese scartate. In questo caso ella utilizzò le sequenze girate in Uzbekistan (Asia centrale) da Yakov Tolchan, per realizzare un cortometraggio paesaggistico che ritrae con fine sensibilità questa antica città operosa, le sue strade vivaci, i canali, le moschee, i campi di cotone e i bazar. In tale resoconto mancano del tutto i riferimenti alla Gostorg; il film riprende la tradizione dei primi travelogue, intrecciando ai consolidati riferimenti orientalistici le scene dei cambiamenti moderni.

I due film furono concepiti nel quadro di un cineatlante sovietico e vennero distribuiti con l'obiettivo di rendere familiare agli spettatori la diversità etnografica e culturale del loro paese. L'immagine di un'Unione Sovietica plurinazionale e ricca di risorse diventò un luogo comune, ma la concezione e la scala del grandioso progetto di Vertov furono aspramente criticati dai dirigenti del Sovkino. Benché con le riprese

referred to as "The Tungus"). The film introduces its anonymous protagonists in medium close-ups, as "types" of men, women, and children; this is followed by showing us different kinds of habitat, the construction of a tent, and cooking, hunting, and trading activities. The collective Evenki (Tungus) portrait highlights the people's regular interaction with state traders; it includes a visit to the state co-operative and features a hunter trading furs for manufactured goods. Originally shot to emphasize the extension of the Gostorg network, the film presents the new trading "contact zone" as mutually beneficial, emphasizes regular interaction with the state traders, and foregrounds the state agency Gostorg as the agent of modernity.

Bukhara *was another film edited by Vertov's colleague and wife Yelizaveta Svilova from surplus footage. This time she used material filmed in Uzbekistan in Central Asia by Yakov Tolchan, to construct a short scenic film which sensitively portrays this bustling ancient city, with its vivid streets, canals, mosques, cotton fields, and bazaars. In this account references to Gostorg are completely absent; the film builds on the tradition of early travelogues, combining established orientalist references with scenes of modern change.*

Both films were envisaged as part of a Soviet kino-atlas, and were released with the aim of familiarizing audiences with the ethnographic and cultural diversity of their country. While the representation of the multinational and resource-rich Soviet Union became a standard cinema trope, the concept and scale of Vertov's grand project was harshly criticized by the Sovkino studio

finanziate dalla Gostorg fosse stato realizzato un buon numero di film, il Sovkino accusò Vertov di inefficienza nella pianificazione e cattivo uso dei fondi e lo licenziò. – Oksana Sarkisova

management. Despite the production of a number of films from the Gostorg-financed footage, Sovkino accused Vertov of inefficient planning and misuse of funds, and fired him. – Oksana Sarkisova

PAMIR. KRISHA MIRA [Pamir, il tetto del mondo/Pamir. Roof of the World] (USSR 1927)
REGIA/DIR, MONT/ED: Vladimir Yerofeyev. PHOTOG: Vasilii Beliayev. PROD: Sovkino. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 2008 m.), 71'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

Vladimir Yerofeyev (1898-1940) fu uno dei primi cineasti sovietici a filmare spedizioni geografiche. Egli si batté perché ai documentari educativi, tesi a suscitare l'interesse di un vasto pubblico, fossero dedicati maggiore attenzione e finanziamenti più cospicui. *Pamir* (1927) è il suo secondo lungometraggio e il primo ad essere il risultato di una spedizione (il film d'esordio, *Za poliarnym krugom* [Oltre il Circolo Polare Artico], sempre del 1927, era una *compilation* co-diretta). Nell'estate del 1927, in collaborazione con la Commissione Geologica, lo studio Sovkino organizzò un viaggio nella regione del Pamir, il "tetto del mondo", che si trova negli attuali Kirghizistan e Tagikistan. Yerofeyev fu affiancato da due eminenti scienziati, il geologo Dmitrii Nalivkin e l'etnologo Mikhail Andreyev; entrambi avevano svolto ampie ricerche su quella zona e contribuirono a pianificare il viaggio della troupe.
Il film si apre con una mappa animata che illustra l'itinerario. Partendo da Mosca, centro simbolico del nuovo impero, esso si snoda attraverso Samara e Orenburg fino a Tashkent e Osh, per giungere infine alle montagne del Pamir nell'Asia centrale. Dopo una carrellata ripresa dal treno in corsa assistiamo all'arrivo della troupe a Osh, nell'odierno Kirghizistan, la città che sarà la base della spedizione. Qui la cinepresa registra frammenti di vita urbana: un bazar pittoresco, donne velate nelle strade, i componenti della spedizione, cavalli e cammelli gravati da pesanti carichi. Lasciata Osh, la troupe valica il passo di Taldyk e conclude la prima tappa nella valle di Alay. I segmenti successivi illustrano la varie fasi dell'impegnativo viaggio – il guado di torrenti montani, l'ascesa a passi innevati e la discesa verso valli in fiore – mettendo in rilievo il progredire della spedizione. Nella valle di Alay la cinepresa registra le attività dei nomadi kirghisi: la costruzione di una tenda, l'allevamento di capre, pecore e cavalli, la produzione di latticini e la tessitura con un telaio tradizionale a navetta unica. Viene descritta una comunità tradizionale e autosufficiente: il film evita di dipingere i nomadi kirghisi come "subordinati" o "primitivi" e ce li mostra invece padroni del proprio spazio e collegati con il mondo esterno.
Più avanti, verso il confine con l'India, la troupe e gli spettatori ammirano spettacolari paesaggi montani. Lasciato l'altipiano, il gruppo entra in un villaggio tagiko ai piedi del Pamir. Condensando i vari elementi della vita della comunità in un singolo episodio, il film illustra le attività della pastorizia in estate, quando le donne salgono con il bestiame ai pascoli estivi mentre gli uomini restano a badare alle abitazioni. Yerofeyev osserva poi da vicino le usanze religiose: i tagiki del Pamir occidentale appartengono alla setta ismailita e adorano un

Film-maker Vladimir Yerofeyev (1898-1940) was a pioneer of expedition cinema in the Soviet Union, advocating for increased attention and investment in edifying non-fiction films made to win the interest of broad audiences. Pamir. Roof of the World*, 1927, is his second feature film, and the first resulting from an expedition (his debut that same year,* Za poliarnym krugom *[Beyond the Arctic Circle] was a co-edited compilation film). In summer 1927, a trek to the mountainous Pamir region, known as the "Roof of the World", in present-day Kyrgyzstan and Tajikistan, was organized by the Sovkino studio in co-operation with the Geological Committee. Yerofeyev worked with prominent geologist Dmitrii Nalivkin and ethnographer Mikhail Andreyev; both scholars had extensively researched the area and contributed to the planning for the crew's journey.*
The film opens with an animated map presenting the itinerary. Starting off in Moscow, the symbolic center of the new empire, it leads through Samara and Orenburg to Tashkent, Osh, and further on to the Pamir Mountains of Central Asia. Following a tracking shot from the moving train, the crew is shown arriving in Osh, in present-day Kyrgyzstan, the expedition's base, where where the camera records fragments of town life: a picturesque bazaar, veiled women in the streets, and the expedition's crew, horses, and camels, along with their heavy loads. After leaving Osh, the crew crosses the Taldyk Pass, and makes its first stop in the Alay Valley. Subsequent segments feature different elements of the trek, including crossing mountain rivers, traversing snowy passes, and descending into valleys in bloom, emphasizing the expedition's progress. In the Alay Valley the camera records the practices of the Kyrgyz nomads – constructing a tent, keeping goats, sheep, and horses, making dairy products, and working a traditional one-shuttle weaver's loom. The community is presented as traditional and self-sufficient. The film avoids picturing the Kyrgyz nomads as "dependent" or "primitive", but shows them as masters of their space and a community connected to the outside world.
Further on towards the border with India, the crew and the audience observe spectacular mountain panoramas. Leaving the plateau, the group enters a Tajik village at the foot of the Pamirs. Compressing different elements of community life into a single episode, the film introduces summer herding practices, when the women take the cattle up to summer pastures while the men stay behind to look after the household. Yerofeyev also zooms in on religious customs: the Tajiks of Western Pamir belong to the Ismailian sect and worship a "living god", the Aga Khan, whom we see in a photo wearing a fancy European-style suit. The film's matter-of-fact attitude to presenting religious beliefs

"dio vivente", l'Aga Khan, che vediamo in una foto in cui indossa un elegante abito europeo. Il modo oggettivo con cui il film presenta le fedi religiose contrasta con il consueto modello sovietico, che descrive la religione in maniera apertamente sprezzante. Con un accostamento alquanto tendenzioso, le scene di cerimonie religiose sono seguite da immagini di fumatori d'oppio in stato di incoscienza. Ai "pregiudizi" vengono contrapposti i "nuovi germogli": pionieri che marciano al rullo del tamburo, donne senza il velo, una nuova scuola dove l'insegnante tiene una lezione e sì, anche l'inquadratura dal basso di un busto di Lenin. Conducendo i cavalli su sentieri innevati al suono del flauto di una guida locale, la troupe giunge infine a Dusanbe, capitale del Tagikistan sovietico, dopo un viaggio di 2000 chilometri.

Pamir. Krisha Mira, Vladimir Yerofeyev, 1927. (RGAKFD, Krasnogorsk)

A illustrare la vita urbana concorrono anche uomini in lunghe vesti, asini nelle strade e artigiani nel bazar. La troupe sale sull'aereo per tornare a Mosca ad assemblare la documentazione raccolta durante il viaggio attraverso una ricca regione. Dal risultato finale emerge l'interazione tra varie culture non ancora completamente uniformate ai requisiti del mondo pansovietico.

Rompendo la convenzione dell'invisibilità del viaggiatore, verso la fine del film Yerofeyev compare in un "cameo" in cui stringe calorosamente la mano a un mercante locale. Pur nella sua brevità, l'apparizione del regista sigilla l'ambiguità del rapporto fra il cineasta e i suoi soggetti.

Oksana Sarkisova

stands in contrast to the mainstream Soviet pattern of straightforward derogatory representations of religion. The scenes of religious practices are tendentiously followed by images of unconscious opium-smokers. The narrative contrasts the "prejudices" with the "new shoots" of the time – pioneers marching with a drum, women without veils, a new school where a teacher holds a lesson, and indeed a low-angle shot of a bust of Lenin. Overcoming the snowy paths by driving their horses to the tune of a local guide's flute, the crew finally enters Dushanbe, the capital of Soviet Tajikistan, after having covered 2,000 kilometres.

The observations of city life include men in robes, donkeys on the streets, and local craftsmen in the bazaar. The crew boards the plane to return to Moscow, where the record of their journey across a rich region is pieced together. The final result demonstrates the interaction of various cultures not yet fully streamlined to the requirements of the uniformed all-Soviet world.

Breaking the established convention of the invisibility of the traveller, Yerofeyev himself makes a cameo appearance towards the end of the film, energetically shaking hands with a local merchant. For all its brevity, the appearance of the director encapsulates the ambiguity of the relationship between the film-maker and his subjects.

Oksana Sarkisova

LESNIYE LIUDI [Il popolo della foresta/Forest People] (USSR 1928
REGIA/DIR, MONT/ED: Alexander Litvinov. PHOTOG: Pavel Mershin. ASST: Yefim Feldman. PROD: Sovkino. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 1656 m.), 58'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

Alexander Litvinov (1898-1977) fu uno dei cineasti che, agli inizi dell'era sovietica, si dedicarono con maggior entusiasmo a filmare spedizioni geografiche. Egli maturò un vivo interesse per il cinema, i viaggi e l'avventura nella natia Baku, capitale dell'Azerbaigian, ove fu amministratore, regista, sceneggiatore e attore nel nascente studio cinematografico di quella repubblica; poi collaborò a numerosi film sul lavoro e il tempo libero degli operai, oltre che a "polizieschi rossi" e film d'avventure. Nel 1927 entrò allo studio Sovkino di Mosca, e un anno dopo, ispirato da un articolo del quotidiano *Vechernaia Moskva* (Mosca Sera) sulla tribù degli Udege nell'estremo oriente della Russia, partì per una lunga ed emozionante spedizione, accompagnato da una minuscola troupe composta dall'operatore Pavel Mershin e dall'assistente Yefim Feldman.

Da questo viaggio derivarono due lungometraggi, entrambi nel 1928: *Lesnie liudi* [Il popolo della foresta], e *Po debriam Ussuriskovo kraia* [Attraverso la regione dell'Ussuri]. *Lesnie liudi* trasporta il pubblico a migliaia di chilometri di distanza e ci presenta la comunità degli Udege

Alexander Litvinov (1898-1977) was one of the most dedicated expedition film-makers in the early Soviet period. Having developed an interest in cinema, travel, and adventure in his native Baku, the capital of Azerbaijan, where he served as film administrator, director, scriptwriter, and actor at the republic's nascent film studio, Litvinov took part in several films on workers' leisure and work, as well as "red detective" and adventure films. In 1927 he joined the Moscow-based Sovkino studio, and one year later, inspired by a short article in Vechernaia Moskva *[Evening Moscow] on the Udege tribe of the Russian Far East, Litvinov and a small crew – cameraman Pavel Mershin and assistant Yefim Feldman – set out on a distant and exciting expedition.*

The expedition resulted in two features, both in 1928: Lesnie liudi *[Forest People], and* Po debriam Ussuriskovo kraia *[Through the Ussuri Region]. Transporting the audience over thousands of kilometres,* Forest People *portrays the Udege community as territorially compact, remote, isolated, and self-sufficient. Litvinov*

come un popolo territorialmente compatto, remoto, isolato e autosufficiente. Litvinov fruì della collaborazione di Vladimir Arsenyev (1872-1930), ex ufficiale, topografo, etnografo autodidatta e naturalista, oltre che famoso esploratore della regione del fiume Ussuri e autore di un libro di viaggi, *Po debriam Ussuriskovo kraia*, che ebbe notevole successo ed è costantemente ripubblicato nell'Unione Sovietica. Il personaggio principale del libro, Dersu (la guida di Arsenyev), venne in seguito magnificamente ritratto nel film di Akira Kurosawa, *Dersu Uzala* (1975).

Lesniye Liudi, Alexander Litvinov, 1928. (RGAKFD, Krasnogorsk)

La prima parte del film di Litvinov utilizza lo stile del presente etnografico, documentando le pratiche di sussistenza e le attività domestiche. Il frequente ricorso a campi medi e primi piani crea un'illusione di intimità con i protagonisti e agevola l'osservazione diretta. Per ottenere l'impressione di un totale coinvolgimento nell'osservazione, Litvinov intrecciò rapporti con la comunità e abituò gli Udege alla presenza della macchina da presa. Di conseguenza allo spettatore si offre una visione intima della vita quotidiana tra gli Udege; in alcune scene essi interagiscono con la troupe e la macchina da presa. La seconda parte del film illustra la trasformazione "progressiva" di una comunità tradizionale in "moderna" unità etnica, a dimostrazione del "successo" del nuovo regime. Ragazze e ragazzi Udege frequentano la Facoltà di Pedagogia dell'Università di Khabarovsk: ecco un esempio degli obiettivi che si proponeva la cosiddetta "politica di indigenizzazione" dell'Unione Sovietica, tesa alla formazione di quadri proletari nazionali completamente fedeli. Un gruppo di studenti di entrambi i sessi e di varie nazionalità sottolinea il valore dell'uguaglianza come componente importante di questo programma ideologico. Grazie all'aiuto esterno di benevoli mediatori culturali, gli Udege si trasformano gradualmente da tribù di cacciatori-raccoglitori, isolata nella foresta primordiale, a comunità agricola sedentaria, integrata nell'economia sovietica.

I primi film di Litvinov sulle sue spedizioni gli procurarono successo internazionale e lusinghieri paragoni con Robert Flaherty. Litvinov però preferisce non perpetuare l'illusione del realismo cinematografico e della "vita in flagrante"; inserisce riferimenti molteplici al rapporto tra chi filma e chi viene filmato. Verso la fine del *Popolo della foresta*, Arsenyev conduce Suntsai, la guida locale della troupe, al cinema, per assistere al film di Litvinov *Attraverso la regione dell'Ussuri*. In tal modo, i protagonisti possono incontrare i propri doppi cinematografici, come personaggi del film. Lo sguardo esperto del cineasta è posto a contrasto con l'"ingenua" visione di Suntsai, testimoniata dalla sua eccitazione e dalla sua espressiva gestualità nel momento in cui si riconosce sullo schermo. Ma il gradimento che Suntsai esprime in un russo stentato e che Litvinov riporta nelle proprie memorie – "Tutto filmato come vero" – sovverte la gerarchia cinematografica fra arretrati e civilizzati e porta alla luce una complessa rete di reciproche proiezioni e aspettazioni. – Oksana Sarkisova

worked in co-operation with Vladimir Arsenyev (1872-1930), a former military officer, topographer, self-trained ethnographer, and naturalist, and a well-known explorer of the Ussuri region, whose travel book Through the Ussuri Region *was favourably received and has been continuously republished in the Soviet Union. Its main character, Arsenyev's guide Dersu, was later powerfully portrayed in Akira Kurosawa's film adaptation,* Dersu Uzala *(1975).*

The first part of Litvinov's film uses the style of an ethnographic present, documenting subsistence practices and household activities. The recurrent use of medium shots and close-ups creates an illusion of intimacy with the protagonists, and facilitates direct observation. To achieve the impression of observational immersion, Litvinov engaged with the community and accustomed the Udege to the presence of the camera. As a result, the viewer is offered an intimate view of everyday life among the Udege, including scenes of them interacting with the crew and the camera. The second part of the film demonstrates a "progressive" transformation of a traditional community to a "modern" ethnic unit, demonstrating the "success" of the new regime. Young Udege women and men at the Khabarovsk Pedagogical University exemplify the goal of the Soviet Union's so-called "indigenization policy", which aimed at the creation of fully loyal national proletarian cadres. A mixed-gender student group of various nationalities emphasizes equality as an important component of this ideological programme. Thanks to the external help of benevolent cultural mediators, the Udege are gradually transformed from an isolated tribe of hunter-gatherers in the primordial forest to a sedentary, agricultural community integrated into the Soviet economy.

Litvinov's first expedition films earned him international success and favourable comparison with Robert Flaherty. But rather than perpetuating the illusion of screen realism and "life caught unaware," Litvinov includes multiple references to the relationship between the filming and the filmed. Towards the end of Forest People*, Arsenyev takes the crew's local guide Suntsai to the cinema, where he watches Litvinov's film* Through the Ussuri Region. *The episode allows the protagonists to encounter their cinematic doubles as film characters. The film-makers' trained gaze is contrasted with Suntsai's "naïve" viewing, exemplified by his excitement and expressive body language upon recognizing himself onscreen. But Suntsai's approval, which Litvinov quotes in his memoirs in broken Russian – "Everything filmed truly" – subverts the screen hierarchy of the backward versus the civilized, and exposes a complex web of mutual projections and anticipations.*

Oksana Sarkisova

PODVIG VO L'DAKH [Impresa tra i ghiacci/Feat in the Ice] (USSR 1928)
REGIA/DIR: Sergei Vasiliev, Georgii Vasiliev. PHOTOG: Wilhelm Bluvshtein, Ignatii Vallentei, Evgenii Bogorov. PROD: Sovkino (Leningradskaia fabrika). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 2016 m.), 71'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

La campagna di industrializzazione dell'Unione Sovietica attirò una crescente attenzione sulla regione artica quale nuova frontiera di una simbolica politica degli spazi geografici. Nel 1928 l'interesse dei media internazionali si concentrò sul tentativo di salvare Umberto Nobile, famoso ingegnere aeronautico italiano e i suoi compagni dopo la catastrofe con cui si concluse la spedizione al Polo Nord del dirigibile *Italia*. La spedizione di Nobile partì da Milano nell'aprile 1928; il 23 maggio il dirigibile lasciò l'isola di Spitsbergen diretto verso il Polo Nord. Due giorni dopo l'*Italia* cadde al suolo; i superstiti, tra cui Nobile, eressero una tenda color rosso sui ghiacci al largo dell'isola di Foyn, nella parte nord-orientale e meno accessibile delle Svalbard, da cui inviarono messaggi di SOS. Molti paesi parteciparono alla missione di soccorso. L'Unione Sovietica spedì varie navi, tre delle quali con cineoperatori a bordo. Le operazioni di soccorso formano il soggetto di questo film di compilazione diretto da Georgii e Sergei Vasiliev. L'operatore Evgenii Bogorov lavorò sulla nave scientifica *Persei*, Ignatii Vallentei filmò sul rompighiaccio *Malygin* e Wilhelm Bluvshtein, che fungeva anche da segretario di produzione, fu inviato sul rompighiaccio *Krasin*, che alla fine svolse il ruolo più importante nella missione di soccorso. *Podvig vo l'dakh* (Impresa tra i ghiacci) riunisce le riprese dei vari operatori, intrecciando le vicende di varie spedizioni in un'unica, eroica narrazione.

Il film inizia con alcune sequenze dedicate alla spedizione intrapresa nel 1912 da Georgii Sedov, che nonostante la tragica conclusione è considerata un antico preludio delle esplorazioni polari sovietiche. Segue un breve accenno al viaggio al Polo Nord effettuato nel 1926 da Roald Amundsen e Umberto Nobile con il dirigibile *Norge*. Amundsen viene acclamato dalle folle al suo arrivo nell'URSS; una mappa animata illustra l'itinerario della spedizione. Il resto di *Podvig vo l'dakh* è dedicato alla missione di soccorso del 1928. La struttura tripartita della prima parte del film fa pensare a una fiaba popolare con tre eroi: la *Persei* salpa da Murmansk e rimane imprigionata dai ghiacci poco dopo la partenza; il *Malygin* salpa da Arcangelo e a sua volta resta bloccato dal ghiaccio, ma continua la missione di ricerca con un aereo pilotato da Mikhail Babushkin. Alla fine il *Krasin* diventa l'eroe principale della vicenda: parte dalla "città di Lenin" e, quasi guidato dal gesto del monumento di Lenin che "gli addita la direzione", avanza fendendo il deserto di ghiaccio. Attardato da un'avaria alle eliche, il rompighiaccio riesce tuttavia a far decollare un trimotore Junkers pilotato da Boris Chukhnovsky, che individua parecchie persone sul ghiaccio, ma è a sua volta costretto ad atterrare sulla banchisa a causa della fitta nebbia. Bluvshtein, compagno di volo di Chukhnovsky, registra le peripezie dell'equipaggio, una caccia all'orso polare e un pasto "festivo", il tutto sullo sfondo di spettacolari paesaggi ghiacciati.

Il film esalta le pionieristiche imprese del *Krasin*, che stabilì un record, spingendosi più a nord di quanto avesse fatto qualsiasi altra nave nella regione delle Svalbard. Il rullo finale descrive l'interesse dei media internazionali per l'evento: rotative, stazioni radio, telegrafo e folle di strilloni non si limitano a informare sulle operazioni di soccorso, ma

The industrialization campaign in the Soviet Union brought growing attention to the Arctic as a new frontier of symbolic spatial politics. In 1928, international media attention was drawn to the efforts to save Umberto Nobile, a famous Italian airship designer, and his team following the catastrophe on the expedition to the North Pole of the airship Italia. *Nobile's expedition started off from Milan in April 1928; on May 23, the airship left Spitsbergen and headed towards the North Pole. Two days later the* Italia *crashed; several survivors, including Nobile, set up a red-coloured tent off Foyn Island, in the northeast (the least accessible region of Svalbard), and sent out SOS signals. Several countries participated in the rescue mission. The Soviet Union dispatched several ships, three of them with cameramen on board. The rescue operation became the subject of Georgii and Sergei Vasiliev's compilation film,* Feat in the Ice. *Cameraman Evgenii Bogorov worked on board the research vessel* Persei, *Ignatii Vallentei filmed on the icebreaker* Malygin, *and Wilhelm Bluvshtein, who also served as the directors' assistant on the production of the film, was dispatched to the icebreaker* Krasin, *which ultimately played the central role in the rescue mission.* Feat in the Ice *combines footage by various cameramen, and interweaves several expeditions into a single heroic narrative.*

The film opens with footage of Georgii Sedov's 1912 expedition, which, despite its tragic end, is referenced as an early predecessor of Soviet polar exploration. This is followed by a brief mention of Roald Amundsen and Umberto Nobile's 1926 flight to the North Pole on the airship Norge. *Amundsen is greeted by crowds upon arriving in the USSR; an animated map traces the expedition's itinerary. The rest of* Feat in the Ice *focuses on the 1928 rescue mission. The tripartite structure of the first part of the film reminds us of a folktale with three heroes: the* Persei *starts off from Murmansk and gets caught in the ice shortly upon its departure; the* Malygin *departs from Arkhangelsk and also becomes stranded in the ice, yet continues its search mission with an airplane operated by pilot Mikhail Babushkin. Finally, the* Krasin *becomes the main hero of the story: it takes off from "the city of Lenin" and, as if guided by the "directing" gesture of Lenin's monument, cuts across the desert of ice. While its advance is slowed down by propeller blade damage, the icebreaker sends out a Junkers aircraft operated by Boris Chukhnovsky, which identifies several men on the ice but is itself forced down onto an ice floe by thick fog. Flying together with Chukhnovsky, Bluvshtein records the experience of the crew, a polar bear hunt, a "festive" meal, and spectacular icy panoramas as a backdrop.*

The film repeatedly emphasizes the pioneering achievements of the Krasin, *which set a record for advancing the farthest north in the Svalbard region. The final reel highlights international media interest in the event – printing presses, radio stations, telegraphs,*

diffondono anche l'orgogliosa narrazione delle audaci gesta sovietiche nell'Artico. I sopravvissuti che compaiono nel film sono, tra gli altri, il radio operatore Giuseppe Biagi, il tecnico Natale Cecioni, il navigatore Alfredo Viglieri e naturalmente il capo della spedizione, Umberto Nobile. Vediamo anche il pilota svedese Einar Lundborg, che prelevò Nobile dalla banchisa e che quando tornò indietro a recuperare gli altri superstiti, a causa di un errore in fase di atterraggio si capovolse semidistruggendo il proprio aereo. La missione del *Krasin* ebbe un seguito imprevisto, poiché alla fine di luglio la nave soccorse anche il transatlantico tedesco *Monte Cervantes* che, con 1800 passeggeri a bordo, urtò contro un iceberg nel viaggio da Capo Nord, in Norvegia, all'arcipelago delle Svalbard.
Nelle scene finali il *Krasin* giunge nel porto norvegese di Stavanger dove la nave viene visitata dall'ambasciatrice sovietica Alexandra Kollontai, da un gruppo organizzato di lavoratori norvegesi e da un gruppo di ragazzi indicati come "pionieri norvegesi". Le ultime immagini mostrano il *Krasin* che, proseguendo nella sua missione sovietica, cerca di conquistare le regioni artiche. *Impresa sui ghiacci* costituisce un'importante testimonianza di solidarietà transnazionale, ma documenta anche la retorica sempre più intensa che permeava la competizione ideologica nelle regioni artiche e il tenace impegno con cui gli operatori svolgevano il loro lavoro nel durissimo ambiente polare. – Oksana Sarkisova

and crowds of newspaper boys not only circulate reports about the rescue, but also propagate a proud Soviet narrative of pioneering exploits in the Arctic. The survivors who appear on record are radio operator Giuseppe Biagi, technician Natale Cecioni, navigator Alfredo Viglieri, and of course expedition leader Umberto Nobile, among others. Swedish pilot Einar Lundborg, who picked up Nobile from the ice floe but crashed his plane on the return for more survivors, also appears in the film. The Krasin*'s rescue mission was unexpectedly extended, as in late July it also offered assistance to the German passenger liner* Monte Cervantes *with 1,800 passengers on board, when it collided with an iceberg on its journey from Norway's North Cape to the Svalbard archipelago.*
In the final episodes, the Krasin *arrives at Stavanger in Norway, where Soviet Ambassador Alexandra Kollontai, an organized group of Norwegian workers, foreign correspondents, and a group of youth identified as "Norwegian pioneers" visit the ship. The closing scenes show the* Krasin *carrying on the Soviet mission of mastering the Arctic regions.* Feat in the Ice *remains an important document of transnational solidarity, the strengthening rhetoric of ideological competition in the Arctic, and the cameramen's dedicated work in harsh polar conditions. – Oksana Sarkisova*

KARA-DAG. ZHEMCHUZHINA VOSTOCHNOGO KRYMA
[Kara-Dag, la perla della Crimea orientale/Kara-Dag. The Pearl of Eastern Crimea] (USSR 1929)
REGIA/DIR, PHOTOG: Anatoly Zhardiniye. PROD: Sovkino. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 359 m.), 13'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

Alla fine degli anni Venti, la forte diffusione del turismo di massa spinse gli studi sovieticie ad accrescere la produzione di film di viaggio che illustrassero le bellezze e il potenziale turistico delle varie regioni. La Crimea si stava trasformando nella "località di vacanza del popolo" e una serie di Kulturfilm iniziò a promuoverne la popolarità. Nella seconda metà del decennio il litorale del Mar Nero, noto come la "Riviera sovietica", attirò l'attenzione di cineasti e operatori. Fin dall'inizio del XX secolo Kara-Dag (Montagna Nera), una catena montuosa vulcanica nella Crimea orientale, aveva acquistato fama particolare come destinazione di poeti e artisti. La casa del poeta Maximilian Voloshin a Koktebel, ai piedi delle montagne, servì da residenza estiva e punto di riferimento per molti poeti dell'"epoca d'argento", tra

Kara-Dag, Anatoly Zhardiniye, 1929. (RGAKFD, Krasnogorsk)

The end of the 1920s witnessed a surge in mass tourism, prompting Soviet film studios to increase their output of expedition films depicting the beauty and tourist potential of various regions. The Crimea was turning into "the people's resort," and kulturfilms *started to promote the area as a popular locale.The coastline of the Black Sea, known as the "Soviet Riviera", attracted the attention of filmmakers and cameramen in the second half of the decade. Kara-Dag (Black Mountain), a volcanic mountain range in Eastern Crimea, was especially famed as a destination for poets and artists in the early 20th century. Poet Maximilian Voloshin's mansion in Koktebel at the foot of the mountain served as a summer residence and shelter for many "Silver Age" poets, including Marina Tsvetaeva, Osip*

cui Marina Tsvetaeva, Osip Mandelstam e Andrei Belyi, che qui trovarono ispirazione, si immersero nella natura "primordiale" e scoprirono un rifugio sicuro in tempi sempre più tormentati.
Anatoly Zhardiniye, regista e direttore della fotografia, univa all'interesse per il cinema quello per il volo a vela (un'altra attività che attirò in Crimea folte schiere di ardimentosi). Nel 1929 egli realizzò questo travelogue da un rullo, in cui ammiriamo numerose vedute panoramiche che esaltano la bellezza della pittoresca costa della regione,con le sue famose famose gole e scogliere e molte formazioni rocciose naturali: la Grande Muraglia del Kara-Dag, il Dito del Diavolo, il Re, la Regina e altre forme singolari legate ad antiche leggende. Il film comprende una visita al villaggio di Otuzy, abitato da Tatari di Crimea, dove la macchina da presa cattura le immagini di abitazioni tradizionali (saklia), di giardini e vigneti, di un cimitero e di una cantina per il vino. Vediamo anche la Stazione Biologica dell'Accademia Nazionale delle Scienze, fondata nel 1901 dallo scienziato Terenty Vyazemsky (1857-1914), che a tale scopo trasformò la sua tenuta e fece dono della sua importante biblioteca. In seguito la Stazione fu nazionalizzata e ospita ancor oggi un centro di ricerca e una ricca collezione botanica e mineralogica. Il film Kara-Dag fonde così elementi di riferimento culturali, turistici, etnografici e scientifici. – Oksana Sarkisova

Mandelstam, and Andrei Belyi, who found inspiration there, immersed themselves in "primeval" nature, and discovered a safe haven in increasingly troubled times.
*Cinematographer Anatoly Zhardiniye combined an interest in filming with experiments with gliding – another activity which has attracted many adventurers to the Crimea. In 1929 he produced this one-reel travelogue, which features numerous panoramic vistas, showcasing the beauty of the area's picturesque coastline with its famous gorges and cliffs, and many natural rock formations, such as Kara-Dag's Great Wall, Devil's Finger, King, Queen, and other peculiar shapes linked to ancient legends. The film also includes a visit to the village of Otuzy, inhabited by Crimean Tatars, where the camera captures traditional dwellings (*saklia*), gardens and vineyards, a cemetery, and a winery. We also see the Biological Station of the National Academy of Science, established in 1901 by the scientist Terenty Vyazemsky (1857-1914), who transformed his own estate as well as donating his considerable library for the purpose. The station was later nationalized and continues to host a research center and a rich botanical and mineral collection. The film* Kara-Dag *thus fuses cultural, touristic, ethnographic, and scientific frames of reference. – Oksana Sarkisova*

DALEKO NA SEVER [Lontano nel nord/Far in the North] (USSR 1932)
REGIA/DIR: ? PHOTOG: Aleksei Lebedev? PROD: Soyuzkinokhronika. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 620 m.), 22'; did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: RGAKFD, Krasnogorsk.

SAUNDO-BAN

FILM GIAPPONESI MUTI POSTSINCRONIZZATI

THE JAPANESE SILENT CINEMA GOES ELECTRIC

Questo programma esplora un genere particolare del cinema muto giapponese, il cosiddetto *saundo-ban*: film girati muti, ma distribuiti con una colonna sonora postsincronizzata, composta di solito da una partitura musicale, effetti sonori e qualche canzone popolare. Tale natura ibrida – non più muta, ma non ancora completamente sonora – incoraggiava un'intensa sperimentazione stilistica, sia dal punto di vista dei contenuti, sia nella forma cinematografica. In Giappone questo tipo di film fiorì all'incirca tra il 1930 e il 1938. Molti dei maggiori e più famosi registi giapponesi, compresi Ozu, Shimizu e Mizoguchi, girarono film *saundo-ban*, come peraltro cineasti commerciali meno noti quali Hotei Nomura e Yasushi Sasaki, i cui film furono popolarissimi in Giappone.
Il *saundo-ban* non era soltanto un modo di produzione utilizzato per fini estetici nella fase di transizione al sonoro. Venne impiegato anche da registi come Ozu, per ridurre il controllo del benshi (narratore dal vivo) sul flusso narrativo del film, e dai vertici delle case di produzione come Shiro Kido della Shochiku, per estromettere dalle sale urbane di prima visione l'ormai ammutolito benshi. Lo slogan "Niente benshi – Volume al massimo" era lo slogan stampato sui programmi di sala del Musashinokan che la Shochiku gestiva direttamente a Tokyo. In effetti, il *saundo-ban* ha aperto la strada al cinema sonoro giapponese e contemporaneamente è stato un modo di espressione artistica perdurata in Giappone per anni anche a transizione ormai completata: conobbe infatti una seconda giovinezza presso le case di produzione minori, che non avevano le risorse finanziarie per passare al sonoro ma riuscirono a crearsi una nicchia realizzando film *saundo-ban*, per lo più sul modello del dramma storico *jidai-geki*.
Quest'anno cominciamo col sondare il mondo dei film *saundo-ban* presentando due esempi, cui nel 2018 farà seguito una selezione più corposa. *Tokyo no yado* (una locanda di Tokyo) di Ozu testimonia del potenziale artistico del tardo cinema muto, e vi si scorge la sottile

This programme explores a particular mode of Japanese silent cinema, the so-called saundo-ban *– films that were shot as silent films, but released with a post-synchronized soundtrack, usually consisting of a music score, sound effects, and the occasional popular song. This mode of Japanese film production existed roughly between 1930 and 1938, and due to its hybrid nature, not silent, yet not fully sound, encouraged an active stylistic experimentation with both cinematic form and content. Many of Japan's greatest and most famous directors, including Ozu, Shimizu, and Mizoguchi, shot* saundo-ban *films, as did lesser-known commercial filmmakers such as Hotei Nomura and Yasushi Sasaki, whose films achieved great popularity in Japan.*
The saundo-ban *was not only an aesthetic mode of production used during the conversion to sound. It was also utilized by directors such as Ozu as a way to limit the ability of the* benshi *(live narrator) to seize the narrative impetus of the film, and by studio heads such as Shochiku's Shiro Kido, who used it to effectively oust the now-silenced* benshi *from the premier screens of the cities. In fact, "No Benshi – Full Volume" became the slogan printed on the programme leaflets of the Shochiku-run Teikoku gekijo, or the Imperial Theatre in Tokyo. In effect, the* saundo-ban *paved the way for the arrival of the Japanese sound film, while simultaneously constituting a mode of aesthetic expression that endured for several years after the Japanese cinema had completed its transition to sound, having a second life at minor studios that lacked the funds to make the transition to sound and instead carved out a niche by creating* saundo-ban *films, usually in the* jidai-geki *period-film genre.*
This year we present an initial foray into the world of saundo-ban *films, screening two examples, to be followed by a more substantial programme in 2018. Ozu's* Tokyo no yado *shows the artistic*

influenza dei coevi sviluppi del sonoro. *Shima no musume*, potente melodramma permeato di musica realizzato da Hotei Nomura, esplora invece la ricca varietà dei generi popolari in questo periodo di transizione, dal melodramma alla commedia, e integra le tradizioni drammatiche del muto con un uso caratteristico e qualche volta giocoso della musica e degli effetti sonori.

Alexander Jacoby, Johan Nordström

La presente rassegna è organizzata con la Shochiku ed è generosamente sostenuta dal Kinoshita Group.

potential of the late silent form, subtly influenced by contemporary developments in sound cinema. Meanwhile, Hotei Nomura's musically infused potent melodrama Shima no musume *explores the variety of popular modes in this transitional period, ranging from melodrama to comedy, and supplementing the dramatic traditions of silent cinema with a distinctive, sometimes playful use of music and effects. – Alexander Jacoby, Johan Nordström*

This programme is co-organized by Shochiku, and is generously supported by Kinoshita Group.

SHIMA NO MUSUME [La figlia dell'isola/The Island Girl] (JP 1933)
REGIA/DIR: Hotei Nomura. SCEN: Takao Yanai. SOGG/STORY: Mikihiko Nagata. PHOTOG: Shin'ichi Nagai. CANZONE/SONG: Katsutaro Kouta. CAST: Ryoichi Takeuchi (*Hideto Ogawa, studente/student*), Yoshiko Tsubouchi (*Okinu, la ragazza di/the girl from the Terakawaya*), Reikichi Kawamura (*zio/uncle*), Kinuko Wakamizu (*Oshima, barista/the barmaid*), Ureo Egawa (*Kazuo Tsukiyama, marinaio/sailor*), Utako Suzuki (*Otsune*), Yukichi Iwata (*Shinzo Iwase, capitano/ship's captain*). PROD: Shochiku. COPIA/COPY: 35mm, 5614 ft., 62' (24 fps), sd.; did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Shima no musume è il tipico esempio di *saundo-ban* imperniato su una canzone famosa. Come due altri film dell'epoca, *Tokyo ondo* e *Sakura ondo*, anche *Shima no musume* presenta una canzone di successo registrata da Katsutaro, la cantante più popolare degli anni Trenta. Katsutaro (1904-1974) proveniva dai quartieri del piacere di Yoshicho, a Tokyo, ove lavorava come geisha e si esibiva in generi vocali tradizionali con accompagnamento di *shamisen* prima di essere scoperta da un dirigente della Victor che, nel 1931, le fece effettuare la sua prima registrazione per quella casa discografica.

Nella storia della musica leggera giapponese canzoni come questa avevano grande rilevanza in termini sia artistici che commerciali: non si trattava solo di "temi musicali", ma anche di "canzoni titolo", nel senso che il titolo della canzone era anche il titolo del film e la canzone veniva eseguita mentre scorrevano i credits. La "canzone titolo" era un tipo particolare di tema musicale: un nesso così stretto tra la canzone e il film era comune nei primi *kouta eiga* ("film di canzonette"), che contenevano un'esecuzione dal vivo o registrata della canzone, il cui testo in qualche caso appariva in sovrimpressione sullo schermo. Come scrive Shuhei Hosokawa, quest'associazione canzone-titolo sottolinea "l'importanza della canzone nella campagna promozionale

Ureo Egawa, Yoshiko Tsubouchi in *Shima no Musume*, 1933.
(National Film Center / Shochiku, Tokyo)

Shima no musume *is a characteristic example of a form of* saundo-ban *in which popular song takes centre stage. Like two other contemporary films,* Tokyo ondo *and* Sakura ondo*, it features a hit song recorded by the most popular female singer of the 1930s, Katsutaro. Katsutaro (1904-1974) came from the pleasure quarters of Yoshicho, Tokyo, where she worked as a geisha, performing in traditional vocal genres with* shamisen *accompaniment, before her discovery by a Victor executive led to her first recording for that company in 1931.*

Such songs were significant both artistically and commercially in the history of Japanese popular music. They were not only "theme songs", but were also "title songs" in the sense that their titles were also the titles of the films and were played over the opening credits. The "title song" was a special type of "theme song" – such a tie-up between a song and a film was common in the earlier kouta eiga *("little ballad films"), which incorporated a live or recorded song performance, sometimes with the lyrics of the song superimposed onscreen. As Shuhei Hosokawa writes, "The title-song system, or title-song association, suggests the centrality of song in the marketing campaign and the strong interdependence*

Yoshiko Tsubouchi in *Shima no Musume*, Hotei Nomura, 1933. (National Film Center, Tokyo / Shochiku)

e la forte interdipendenza tra i settori commerciali dell'industria dell'intrattenimento. Il pubblico cinematografico avrebbe riconosciuto la canzone prima di vedere il film, perché la canzone si poteva ascoltare, intenzionalmente o no, alla radio, in spazi pubblici o a casa. Era la canzone che induceva gli spettatori a recarsi al cinema, non il contrario".

Nel caso di *Shima no musume* il successo della canzone giunse inaspettato ed infatti non erano state previste versioni cinematografiche. Per sfruttare la popolarità della canzone furono velocemente prodotti quattro film, tre muti e un *saundo-ban*. La versione di Nomura della storia di Okinu, una povera fanciulla che abita in un'isoletta giapponese ed è amata dal marinaio Ichiro e dallo studente di Tokyo Okawa, fu quella più apprezzata dai critici dell'epoca.

between the commercial sectors of the entertainment business. The film public would have recognized the song before they went to the cinema because the song could be heard on radio, in public spaces, and at home, intentionally or not. The song motivated audiences to see the film, and not the other way around."

In the case of Shima no musume, *the song's success was unexpected, and no film versions had been planned. To capitalize on the song's popularity, four film versions, three silent and one* saundo-ban, *were quickly produced. Nomura's account of Okinu, a poor girl on a small Japanese island, who is loved both by sailor Ichiro and Tokyo student Okawa, was generally hailed as the finest of the four by contemporary critics.*

Yoshiko Tsubouchi, Ryoichi Takeuchi in *Shima no Musume,* Hotei Nomura, 1933. (National Film Center / Shochiku, Tokyo)

Yoshiko Tsubouchi, Ureo Egawa in *Shima no Musume,* Hotei Nomura, 1933. (National Film Center / Shochiku, Tokyo)

Il regista Hotei Nomura (1880-1934) era attivo nel cinema fin dai suoi albori: fu l'assistente di Katsutaro Inahata quando questi, nel 1897, introdusse in Giappone il *cinématographe* dei fratelli Lumière. Il suo lavoro abbraccia numerosi generi, tra cui la commedia e il film in costume, ma egli è noto soprattutto per i melodrammi dedicati a figure femminili, grazie ai quali la Shochiku sviluppò una salda tradizione nel genere. Nomura morì un anno dopo la realizzazione di *Shima no musume*, proprio nel momento in cui aveva raggiunto l'apice del prestigio e della popolarità. Suo figlio Yoshitaro Nomura (1919-2005) sarebbe divenuto un rinomato regista di thriller, anche lui presso la Shochiku.

Alexander Jacoby, Johan Nordström

Director Hotei Nomura (1880-1934) had been involved in cinema from its beginnings, serving as assistant to Katsutaro Inahata when he brought the Lumière cinématographe *to Japan in 1897. His work spanned numerous genres, including comedy and period film, but he is best known for his female-centred melodramas, which were instrumental in developing the tradition of this genre at Shochiku. Nomura died only a year after making* Shima no musume*, at a time when his work was at its most popular and acclaimed. His son Yoshitaro Nomura (1919-2005) was to become a noted director of thrillers, also at Shochiku.*

Alexander Jacoby, Johan Nordström

TOKYO NO YADO [Una locanda di Tokyo/An Inn in Tokyo] (JP 1935)
REGIA/DIR: Yasujiro Ozu. SCEN: Tadao Ikeda, Masao Arata. SOGG/STORY: "Winthat Monnet" di/by Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda, Masao Arata. PHOTOG, MONT/ED: Hideo Mohara. MUS: Keizo Horiuchi. CAST: Takeshi Sakamoto (Kihachi, il padre/the father), Tokkan Kozo [Tomio Aoki] (Zenko), Takayuki Suematsu (Masako), Yoshiko Okada (Otaka), Kazuko Ojima (Kimiko), Choko Iida (Otsune), Chishu Ryu. PROD: Shochiku. COPIA/COPY: 35mm (da/from 16mm), 7157 ft., 80' (24 fps), sd.; did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo (?).

Ozu si oppose al passaggio al sonoro più a lungo di tutti gli altri grandi registi giapponesi: il suo primo film completamente sonoro, *Hitori musuko* (Il figlio unico), uscì nel 1936. Particolare commovente, l'intransigenza di Ozu non dipendeva da fedeltà estetica al cinema muto, bensì da una promessa fatta al suo operatore, Hideo Mohara, il quale stava allora mettendo a punto un proprio sistema di registrazione sonora su pellicola. Ozu aveva assicurato a Mohara che non avrebbe girato film sonori con altri sistemi.

Ozu held out against making talkies longer than any other major Japanese director: his first full sound film, The Only Son *(*Hitori musuko*), was released in 1936. Rather touchingly, Ozu's intransigence was not out of aesthetic fidelity to the silent cinema, but was the result of a promise made to his cameraman, Hideo Mohara, who was developing his own sound-on-film system. Ozu had assured Mohara that he would not make a sound film with any other system.*

Yoshiko Okada, Takeshi Sakamoto in *Tokyo No Yado*, Yasujiro Ozu, 1935. (National Film Center / Shochiku, Tokyo)

Nel 1935, però, Ozu fu costretto ad accettare che a questo tardo muto fosse aggiunta una partitura musicale preregistrata, unitamente ad alcuni effetti sonori. È inoltre evidente l'influenza dei film parlati, che all'epoca costituivano quasi la metà della produzione cinematografica giapponese. Come ebbe a dichiarare Ozu, la Shochiku gli aveva fatto girare *Tokyo no yado* "come se fosse stato sonoro". Il film ricorre di frequente al sonoro fuori campo, con battute del dialogo che appaiono nelle didascalie ma non sempre sono pronunciate dal personaggio che si vede sullo schermo. Questa tecnica, assai insolita nel cinema muto, risulta tuttora alquanto impegnativa per lo spettatore.

Il realismo del film è tipico di Ozu e questa è una delle sue opere più pessimistiche. Girato in un momento in cui, in Giappone, l'armonia sociale e la prosperità economica erano state rese precarie dalla Grande Depressione mondiale, *Tokyo no yado* fa un crudo ritratto della povertà

But by 1935 Ozu was obliged to accept that a pre-recorded musical score would be attached to this late silent, along with some sound effects. Moreover, the influence of the talkies, which by that time constituted nearly half of Japanese film production, is widely apparent in this film, which Ozu stated that Shochiku "made me make … just as though it were sound". The film makes frequent use of "offscreen sound", with the lines of dialogue in the intertitles not always spoken by the character shown onscreen. This technique is highly unusual in silent cinema, and still makes demands on the spectator.

The film's realism is characteristic of Ozu, and it is one of his most downbeat films. Made after several years in which Japan's social harmony and economic prosperity had been rendered precarious by the worldwide Great Depression, it offers an unsparing portrait of

Yoshiko Okada in *Tokyo No Yado*, Yasujiro Ozu, 1935.
(National Film Center / Shochiku, Tokyo)

Takeshi Sakamoto in *Tokyo No Yado*, Yasujiro Ozu, 1935.
(National Film Center / Shochiku, Tokyo)

che affliggeva la capitale. Un decennio prima che la parola corrispondente venisse introdotta in Italia, i critici giapponesi impiegarono il termine "neorealismo" per descrivere l'approccio di questo film, che Tadao Sato ha paragonato a *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. Nondimeno, notevole è il formalismo di Ozu, come attestano le straordinarie riprese iniziali di camini, pali del telegrafo e grandi rocchi di legno. Per David Bordwell, il film "mette in risalto lo stile attraverso motivi ripetitivi e variazioni parametriche".

Takeshi Sakamoto (1899-1974) riprende qui il personaggio del proletario padre di famiglia Kihachi, che aveva impersonato con varianti in *Dekigokoro* (Capriccio passeggero; 1933) e *Ukigusa monogatari* (Storia di erbe fluttuanti; 1934), mentre nella parte di uno dei due figli di Kihachi troviamo l'attore che interpretava abitualmente i ruoli di bambino nei film di Ozu, Tokkan-Kozo (vero nome Tomio Aoki, 1923-2004). *Tokyo no yado* si piazzò al nono posto nella classifica dei dieci migliori film dell'anno secondo i critici di *Kinema Junpo*.

Alexander Jacoby, Johan Nordström

poverty in Japan's capital. A decade before the equivalent term was borrowed in Italy, Japanese critics used the term "neo-realismo" to describe the film's approach; and indeed, Tadao Sato has compared the film to Vittorio De Sica's Bicycle Thieves *(*Ladri di biciclette*). Nevertheless, Ozu's formalism is also remarkable, as witness the striking shots of chimneys, telegraph poles, and large wooden spools in the opening scenes. For David Bordwell, the film "brings style into prominence through repetitive patterning and parametric variation".*

Takeshi Sakamoto (1899-1974) reprises the role of proletarian father Kihachi, a character on whom he had played variations in Passing Fancy *(*Dekigokoro*, 1933) and* A Story of Floating Weeds *(*Ukigusa monogatari*, 1934), while one of Kihachi's two sons is played by Ozu's regular child star, Tokkan-Kozo (real name Tomio Aoki, 1923-2004). The film placed ninth in the* Kinema Junpo *Best Ten critics' poll of the year.*

Alexander Jacoby, Johan Nordström

POLA NEGRI

I PRIMI PASSI DI UNA DIVA

THE FIRST PHASE OF STARDOM

Detto semplicemente, Pola Negri è un campo minato. Questa straordinaria narratrice di se stessa ci ha lasciato un'autobiografia (*Memoirs of a Star*, scritta nel 1970 da un ghost writer) che è sostanzialmente un'opera di fantasia in cui troviamo ciò che la diva voleva che il pubblico pensasse, e assai meno una ricostruzione accurata della sua vita e della sua carriera. Nel corso del tempo questo libro ha prodotto gravi danni, e per gli studiosi di Pola Negri separare i fatti dalla fantasia rimane ancor oggi un compito assai arduo. C'è anzitutto il problema della sua carriera plurinazionale, che nessuno studioso è mai riuscito a padroneggiare in maniera soddisfacente in quanto sarebbe necessario avere familiarità con fonti primarie scritte in polacco, tedesco e inglese. Per complicare le cose, l'attrice aveva una spiccata tendenza a farsi pubblicità da sé, circostanza che ha alimentato i voraci meccanismi della stampa hollywoodiana ma ha distorto i fatti e spesso ha eclissato il suo notevole talento. I film che girò con Lubitsch sono quasi tutti notissimi e giustamente celebrati, mentre la maggior parte di quelli da lei realizzati negli Stati Uniti dopo esservi emigrata nel 1922 sono andati perduti o hanno ricevuto scarsa attenzione. In un saggio del 2001, uno dei pochi che analizza Pola Negri nella duplice veste di diva cinematografica e prodotto di consumo, la studiosa Diane Negra parla di "fallimento della carriera americana della Negri", valutazione tradizionalmente accettata come una verità indiscutibile: la diva Pola ha oscurato Pola l'attrice, rimasta sepolta sotto una valanga di esotismo continentale e amanti celebri. Basta un'occhiata ai titoli delle due biografie più recenti per farsi un'idea di come è tuttora considerata: *Pola Negri: Hollywood's First Femme Fatale* di Mariusz Kotowski (edizione inglese 2014) e *Pola Negri: Temptress of Silent Hollywood* di Sergio Delgado (2016). Come ha scritto Theodore Dreiser, "Pola Negri è uno straordinario esempio di diva sacrificata all'affarismo".

Scopo del nostro omaggio a Pola Negri è una rivalutazione del suo talento, sulla scia degli studi dedicati alle dive italiane o ad Asta Nielsen che hanno

Put simply, Pola Negri is a minefield. A self-fabulist extraordinaire, *her ghostwritten 1970 autobiography,* Memoirs of a Star, *is largely a fantasy of what Negri wanted people to believe rather than an accurate reflection of her life and career. The damage it's done over the years has been acute, and separating fact from fantasy continues to dog Negri scholarship. First, there's the problem of her multi-national career, which no scholar has satisfactorily negotiated, given the need for familiarity with Polish, German, and English primary sources. Complicating matters, Negri's penchant for self-publicity fed the voracious Hollywood press machine but distorted the truth and often eclipsed her considerable talent. Her movies with Lubitsch are largely well-known and justly celebrated, yet the majority of films she made in the U.S. after emigrating in 1922 are understudied or lost. Film scholar Diane Negra, in her 2001 essay on Negri (one of the very few to analyze Negri as both movie star and commodity), talks of the "failure of Negri's American career," an assessment that's long been taken as received wisdom: film star Pola overshadowed film actress Pola, buried under an avalanche of continental exoticism and celebrity lovers. One need only glance at the titles of the two most recent biographies to get a sense of how she's still being treated: Mariusz Kotowski's* Pola Negri: Hollywood's First Femme Fatale *(English edition 2014) and Sergio Delgado's* Pola Negri: Temptress of Silent Hollywood *(2016). As Theodore Dreiser wrote, "Pola Negri is an outstanding example of the sacrifice of a star to commercialism."*

The purpose of our programme is to reassess Negri's talent, much as studies of the Italian divas, or Asta Nielsen, have granted authorial stature to those actresses. Crucial to an understanding

assegnato statura autoriale a quelle attrici. Per comprendere adeguatamente la figura cinematografica di Pola è essenziale tener conto del suo background di ballerina. Se ne osservino le movenze nei tre film programmati alle Giornate di quest'anno: la grazia elegante della danzatrice è immediatamente percepibile. Il suo magnetismo è evidente fin dall'inizio come attesta la recensione che il noto autore Stanislas Rzewuski scrisse sul quotidiano francese *Comœdia* (9 gennaio 1913) a proposito del debutto teatrale della quindicenne Pola avvenuto nel settembre del 1912 nella classica commedia di Aleksander Fredro *Śluby panieńskie* (I voti delle fanciulle): "Questa prima rappresentazione ha segnato pure lo straordinario debutto di una giovane artista, mademoiselle Pola Negri, che per talento, fascino, grazia, e per le rare qualità di intelligenza e dizione, ha incantato il pubblico e la critica."

Ella interpretò il suo primo film nel 1914, ma lo scoppio della prima guerra mondiale impedì che il suo talento fosse subito apprezzato sul piano internazionale; le cose cambiarono con lo strepitoso successo di *Madame Dubarry* (1919), il primo dei numerosi film di Pola che uscirono dopo il trattato di Versailles. In Italia i critici si inorgoglirono, ritenendola loro connazionale (ipotesi non irragionevole, dal momento che l'attrice aveva scelto il proprio nome d'arte in omaggio alla poetessa italiana Ada Negri); poi la scambiarono per tedesca, circostanza imbarazzante dato l'ancor fresco ricordo della guerra mondiale. Trovarono ora distribuzione anche i titoli precedenti, tra cui *Carmen* (1918), che giunse sugli schermi italiani nell'autunno del 1920 e venne recensito con toni entusiastici dalla *Rivista Cinematografica*: "… non c'è nessuna attrice italiana che si sogni neanche lontanamente di avvicinarsi all'arte di questa artista tedesca … [C]inque minuti dopo che ella vi passa dinnanzi, con quella sua sicurezza di interpretazione, con quel suo spirito di assimilazione che sono certo il frutto di avere molto profondamente osservato, studiato e capito, essa vi sorprende prima, vi affascina subito dopo … E tutto ciò si vede attraverso la sua mimica facciale, attraverso il rattrappirsi e l'annaspare vano della sua mano, dentro i suoi occhi magnifici …"

I tre film di Pola Negri che presentiamo, risalenti tutti al 1918, ci offrono la possibilità di osservare da vicino una grande attrice che si accinge a diventare una diva. Tutti gli elementi che stregarono i contemporanei sono evidentissimi: il sorriso seducente, invitante e fiero; lo sguardo provocante; e il vibrante linguaggio del corpo, che sorprende per la leggiadra agilità. Ed è anche notevole l'intensità con cui ella esprime l'orgoglio ferito e l'amore perduto. Vittorio Martinelli, in *Le dive del silenzio*, ha scritto che Pola si esprimeva al meglio quando doveva interpretare donne simili a lei per temperamento e sensualità, come Carmen, Madame Dubarry, Saffo: donne segnate da "quel misto fisico di languore e di decisione". Martinelli non è l'unico a pensare che questo impasto, tipicamente europeo, fosse inadatto agli Stati Uniti, anche se la carriera americana di Pola ha urgente bisogno di un riesame. Fay Wray, la cui onestà autobiografica contrasta nettamente con quella di Pola, descrivendo il modo in cui Hollywood ne appiattì la personalità, scrisse che "venne 'spazzolata e lucidata' e la ricca gamma cromatica delle sue interpretazioni fu cancellata dalla casa cinematografica che l'aveva ingaggiata: la Paramount Famous Lasky Corporation". La terna di film in programma disvela, in tutta la sua gloria pancromatica, un'attrice che ci ipnotizza con la sua gamma recitativa permettendoci di scorgere, nella diva, l'artista.

Jay Weissberg

of Negri onscreen is an awareness of her training as a dancer. Watch how she moves in the three films screening this year, and you immediately sense a dancer's grace. Her magnetism was evident from the very beginning, as testified by noted author Stanislas Rzewuski's review in the French daily Comœdia *(9 January 1913) of the 15-year-old Negri's theatrical debut, in Aleksander Fredro's classic play* Śluby panieńskie (Maidens' Vows) *in September 1912: "This opening event coincided with the dazzling début of a young artist, Mlle Pola Negri, whose talent, charm, sweetness and rare qualities of intelligence and diction delighted the public and critics alike."*

She entered films in 1914, but World War I held up international appreciation of her talent; this changed with the overwhelming success of Madame Dubarry *(1919), the first of a glut of Negri titles released after the Treaty of Versailles. In Italy, critics expressed pride, thinking she was a native daughter (not an unreasonable assumption given that she chose her surname due to a fondness for the Italian poet Ada Negri); then they thought she was German, which complicated matters considering the War was still so fresh. Earlier titles now found distribution, including* Carmen *(1918), on Italian screens in autumn 1920, which received a rhapsodic review in* La Rivista Cinematografica*: "… there is no Italian actress who would even dream of approaching the talent of this German artist…. [F]ive minutes after she passes before your eyes, so confident in her performance, so spirited in her interpretation – unquestionably the result of profound observation, study and understanding – she first startles you, then bewitches you immediately after…. And all this is seen in her facial gestures, in the vain contraction and thrashing of her hand, in her magnificent eyes…."*

The three Negri films we're screening, all from 1918, offer an opportunity to look closely at a major actress entering her first phase of stardom. All the traits that captivated her peers are fully in evidence: the beguiling smile, flirtatious and defiant; the fiery gaze; and the thrilling body language, surprisingly graceful and nimble. Also notable is her poignancy in conveying wounded pride and lost love. Vittorio Martinelli, in Le dive del silenzio*, wrote that Negri was at her best when playing women of similar temperament and sensuality, such as Carmen, Dubarry, Sappho – women marked by a "physical blend of languor and determination." He's not alone in suggesting that this decidedly European mix didn't transfer well to the United States, though her American career desperately needs reassessment. Fay Wray, whose autobiographical honesty stands in stark contrast to Pola's, writes of the way Negri's personality was bleached in Hollywood: "she had been 'groomed and polished' and her palette of colors scraped away by the company she had joined: Paramount Famous Lasky Corporation." The trio of films here reveal the actress in all her panchromatic glory, mesmerizing us with her pantomimic range, testifying to the star as artist. – Jay Weissberg*

MANIA. DIE GESCHICHTE EINER ZIGARETTENARBEITERIN (Il calvario di un'anima)

[Mania. The Story of a Cigarette Factory Worker] (DE 1918)

REGIA/DIR, PHOTOG: Eugen [Jenö] Illés. SCEN: Hans Brennert. SCG/DES: Paul Leni. CAST: Pola Negri *(Mania Walkowska, sigaraia/a cigarette factory worker)*, Arthur Schröder *(Hans van den Hof, compositore/a composer)*, Ernst Wendt *(Heinz Alex, pittore/a painter)*, [Werner?] Hollmann *(Morelli, mecenate/a rich art patron)*, Ernst Hofmann. PROD: Paul Davidson, Projektions-AG "Union" (PAGU), Berlin, per/*for* Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Union-Film der Ufa]. RIPRESE/FILMED: Ufa-Union-Atelier Berlin-Tempelhof. V.C./CENSOR DATE: 06.1918 (BZ.42041, 1682 m.), 12.10.1921 (B.04383, 1622 m.). PREMIÈRE: 08.11.1918 (Kammerlichtspiele, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 2393 m., 87' (24 fps); did./*titles*: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa. Ricostruzione digitale/*Digital reconstruction*: 2011.

Nel 1918 il cinema Stylowy di Varsavia pubblicò sul quotidiano *Przegląd Poranny* (Rivista del mattino) un annuncio che reclamizzava l'interpretazione di Pola Negri in *Mania*, proclamando trionfalmente: "In sei splendidi episodi drammatici, sullo sfondo di avvenimenti reali. La direzione richiama l'attenzione del pubblico sul fasto delle scene e dei costumi." In Polonia il film ebbe un'accoglienza lusinghiera, ma la diva lo eliminò ugualmente dalla propria filmografia ufficiale, insieme ad alcuni altri titoli. Sin dall'inizio del suo periodo berlinese, la Negri – attrice di talento, ballerina e accorta amministratrice della propria immagine – dichiarò che la sua carriera aveva ricevuto l'impronta decisiva da Max Reinhardt, al Deutsches Theater, e da Ernst Lubitsch all'Ufa. Per qualche tempo, quindi, ella indicò come suo primo film *Die Augen der Mumie Ma* (Gli occhi della mummia; 1918).

Pola Negri in *Mania. Die Geschichte Einer Zigarettenarbeiterin*, 1918. (Filmoteka Narodowa, Warszawa)

In realtà, la prima diva cinematografica della Polonia – l'"Asta Nielsen polacca", come venne definita in patria – fu invitata a Berlino nel 1917 non solo da Reinhardt ma anche dalla Saturn-Film, studio noto per i suoi film osé. Prima di allora, era stata valorizzata dalla casa di produzione Sfinks e dal titolare di questa, Aleksander Hertz, in film che la proponevano come l'archetipo della *femme fatale* intenta a distruggere la felicità dei propri amanti: da *Niewolnica Zmysłów* (Schiava dei sensi; 1914) fino a *Bestia* (1917; distribuito negli Stati Uniti nel 1921 con il titolo *The Polish Dancer*), unico film sopravvissuto del suo periodo polacco. Quando lasciò Varsavia, ruppe il contratto con Hertz, e la successiva controversia giuridica ebbe larga eco nella stampa. Nell'autobiografia *Memoirs of a Star* (1970) la diva afferma di aver vinto la causa, ma in realtà il giudice si pronunciò a favore del produttore e ordinò a Pola di tornare in Polonia per recitare nei film previsti dal contratto. Forse l'intera vicenda giudiziaria fu semplicemente un tassello della strategia di

In 1918 the Warsaw cinema Stylowy placed an advertisement in the daily newspaper Przegląd Poranny *(Morning Review), touting Pola Negri's appearance in* Mania *and triumphantly proclaiming: "Played across 6 magnificent dramatic acts, with real events playing out in the background. The management draws your attention to the remarkably rich staging and costumes." The film was well received in Poland, yet the star erased this and a few other titles from her official filmography. From the start of her Berlin period, Negri – talented actress, dancer, and brilliant manipulator of her own image – signalled that her career was crafted by Max Reinhardt, at the Deutsches Theater, and Ernst Lubitsch at Ufa. Thus, for some time she listed* Die Augen der Mumie Ma *(1918) as her first film.*

In reality, Poland's first native movie star – the "Polish Asta Nielsen", as she was advertised back home – was invited to Berlin in 1917 not only by Reinhardt but also by Saturn-Film, the studio known at one time for risqué *films. Before then, she'd been promoted by the Sfinks Studio and its head Aleksander Hertz, in films that consistently promoted her as the archetypal* femme fatale*, destroying the happiness of her lovers in films spanning from her debut,* Niewolnica Zmysłów *(Slave to Her Senses, also known as* Love and Passion*;1914) through to* Bestia *(1917; released in the U.S. in 1921 as* The Polish Dancer*), her sole surviving Polish feature. When she left Warsaw, she broke her contract with Hertz, and the subsequent legal dispute was widely covered in the press. According to Negri's 1970 autobiography* Memoirs of a Star*, she won the case, though the reality is that the court found in favour of the producer, and ordered Pola to return to*

Pola Negri in *Mania. Die Geschichte Einer Zigarettenarbeiterin*, Eugen [Jenö] Illés, 1918. (Filmoteka Narodowa, Warszawa)

Hertz per mantenere desta l'attenzione del pubblico sull'attrice: tanto clamore, infatti, rafforzò il suo prestigio di diva richiestissima.
"Capelli neri, occhi scuri, pelle morbida, voce misteriosa": così la stampa berlinese descrisse Pola. Per esaltare la sua immagine di esotica *femme fatale*, la Saturn le appioppò un cucciolo di tigre con cui ella avrebbe dovuto passeggiare in città. Per questa società ella interpretò in tutto sei film, ma la collaborazione si rivelò insoddisfacente per entrambe le parti e l'attrice passò allo studio Union per realizzare *Mania*. Il film fu diretto da Eugen (Jenö) Illés (1877-1951), colto ungherese che si era trasferito in Germania nel 1905. Pur provenendo dal giornalismo, egli si inserì senza difficoltà nell'industria del cinema, dapprima come direttore della sede berlinese della Pathé e poi, dal 1912, come operatore e regista. Nella troupe di *Mania* troviamo anche Paul Leni, che presto sarebbe divenuto una delle figure più importanti dell'espressionismo tedesco. Le sue sofisticate scenografie, esaltate dagli effetti di imbibizione, costituiscono uno dei punti di forza del film, assieme alla vivacità della trama, alle intense prove degli interpreti e all'originalità della fotografia.
Il pregio più importante del film rimane però Pola Negri: la sua singolare bellezza, il magnetismo dello sguardo, una gamma emotiva che prende vita nell'intensità dei primi piani. A tutto questo si aggiunge il suo talento di ballerina, valorizzato per la prima volta nelle produzioni della Sfinks, in cui la sua danza espressiva e sensuale divenne il suo tratto distintivo. Il cognome del personaggio che ella interpreta in *Mania*, Walkowska, non è certo casuale: non appena era possibile, la diva introduceva un soffio di Polonia nelle sue produzioni berlinesi.
Le recensioni tedesche furono entusiastiche: *Der Film* definì *Mania* "un dramma cinematografico che rispecchia in ogni dettaglio l'intuito e le

Poland and perform in the contracted films. Perhaps the whole legal process was just part of Hertz's advertising strategy to guarantee a certain level of publicity; the attention cemented Negri as a much sought-after star.
"Black hair, dark eyes, smooth skin, mysterious voice" – this was the description of Pola in Berlin's press. Saturn tried to bolster her image as the exotic femme fatale *by giving her a baby tiger she was supposed to walk around with in the city. All told, she starred in 6 productions for them, yet the collaboration proved unsatisfying for both parties, and Negri moved to the Union studio, and* Mania. *The movie was directed by Eugen (Jenö) Illés (1877-1951) a well-educated Hungarian living in Germany from 1905. Though originally a journalist, he quickly found himself in the film business, first as director of Pathé's Berlin offices and then, from 1912, as a film director and cameraman. The team behind* Mania *included Paul Leni, soon to become one of the most important figures in German Expressionism. His sophisticated art direction, enhanced by tinting effects, are among the film's strongest assets, alongside the lively plot, absorbing performances, and interesting camerawork.*
The main feature though is still Negri, endowed with original beauty, magnetic eyes, and an emotional range brought to life in vivid close-ups. There's also her talent as dancer, first brought to the fore in Sfinks productions where her expressive, sensual dancing became her trademark. Don't imagine her character's surname in Mania, *Walkowska, is an accident: whenever possible, Negri would sneak some Polish flavour into her Berlin productions.*
German reviews of the film were strong, such as one in Der Film,

capacità, davvero fuori del comune, dei suoi creatori … Fra tutti gli attori Pola Negri spicca per la sua straordinaria interpretazione, che brilla per passione e forza. È interessante seguire l'evoluzione del talento di questa autentica artista, che matura a ogni sua prova."

Mania era considerato perduto fino al 2006, quando un collezionista ceco offrì alla Filmoteka Narodowa una copia nitrato, che mostrava gravi segni di invecchiamento e deterioramento. La copia è quasi completa (1519 metri) e vanta intense colorazioni: arancio, verde oliva, blu-verde e magenta, oltre al verde smeraldo delle didascalie. Nel 2010 è stato avviato un restauro in 4K; l'immagine è stata ripulita ed è stata ripristinata la suddivisione del film in cinque atti. Sulla base delle schede della censura tedesca sono state ricollocate le inquadrature che non si trovavano nella posizione corretta e sono state ricostruite alcune didascalie mancanti.

Katarzyna Wajda

which called Mania *"a film drama which fully represents in every detail the unusual intuition and skills of its creators … Among all the actors Pola Negri gave the most outstanding performance, playing her role with strength and passion. It is interesting to see how the talent of this true artist grows with every performance."*

Mania *was considered lost until 2006, when a nitrate print with extensive signs of ageing and decay was offered to the Filmoteka Narodowa by a Czech collector. The print is almost complete (1519 metres), and boasts rich tints: orange, olive, blue-green, and magenta, with emerald green for the intertitles. A 4K restoration was begun in 2010; in addition to cleaning up the image, the film's division into 5 acts was re-established. Out-of-sequence shots as well as a number of missing intertitles were corrected and reconstructed based on German censorship cards. – Katarzyna Wajda*

DER GELBE SCHEIN (La tessera gialla/The Devil's Pawn) [The Yellow Ticket] (DE 1918)

REGIA/DIR: Victor Janson, Eugen Illés, [+ Paul Ludwig Stein?]. SCEN: Hans Brennert, Hanns Kräly. PHOTOG: Eugen Illés. scg/des: Kurt Richter. CAST: Pola Negri *(Lea Raab; Lydia Pavlova, sua madre/her mother)*, Harry Liedtke *(Dmitri, uno studente/a student)*, Victor Janson *(Ossip Storki, l'insegnante/Lea's teacher)*, Margarete Kupfer *(proprietaria del/"Dance Palace" Proprietress)*, Werner Bernhardy *(Astanow, uno studente/a student)*, Adolf Edgar Licho *(Professor Schukowski)*, Marga Lindt *(Vera)*, Guido Herzfeld *(Scholem Raab, padre di Lea/Lea's father)*. PROD: Paul Davidson, Projektions-AG "Union" (PAGU), Berlin, per/*for* Ufa, Berlin. RIPRESE/FILMED: Ufa-Union-Atelier, Berlin-Tempelhof; Warszaw (Nalewki). V.C./CENSOR DATE: 09.1918 (BZ.42333). PREMIÈRE: 22.11.1918 (U.T. Kurfürstendamm, U.T. Friedrichstrasse, Berlin). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 4426 ft. [= 1349 m.]; orig. 6 rl.), 65' (trascritto a/*transferred at* 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Alicia Svigals, NYC.

Questa copia di un film perduto è stata scoperta dal compianto Jan Zaalberg in una collezione privata olandese. Se i nazisti ne avessero trovato il nascondiglio sotto un pavimento, l'avrebbero sequestrata perché parla di ebrei. Di fatto, quasi la distrussero quando, alla fine della guerra, inondarono l'Olanda. Benché gravemente danneggiata dall'acqua, è sopravvissuta in condizioni tali da permetterci di capire la storia. Ambientata all'epoca degli zar, la pellicola era stata concepita come un'opera di propaganda antirussa, prima che la Russia, in seguito alla rivoluzione bolscevica, si ritirasse dalla guerra. Pola Negri vi interpreta il ruolo di Lea, una ragazza ebrea che crede di aver causato la morte del padre adottivo per mancanza di cognizioni mediche. Decisa a studiare medicina, parte per San Pietroburgo. Ma poiché è ebrea, la polizia la costringe a chiedere "la tessera gialla", ossia il "marchio d'infamia" che veniva imposto alle prostitute. Lea accetta, e una prostituta di buon cuore le procura un alloggio. (Non si tratta di mera finzione: anche la rivoluzionaria Rosa Luxemburg dovette portare la tessera gialla. Furono i bolscevichi ad abrogare questa legge.)

Attenzione, spoiler! Lea si fa trascinare di malavoglia nella vita notturna di San Pietroburgo, proseguendo di giorno gli studi di medicina durante il giorno. Alla cerimonia di laurea, viene acclamata quale allieva più brillante dell'università, ma un uomo tra il pubblico la riconosce e svela le sue attività notturne a Dmitri, il corteggiatore russo di Lea. Quando questi l'affronta, ella cerca di uccidersi. Viene salvata da un'operazione effettuata dal suo professore che, come si scopre con un melodrammatico colpo di scena, è anche il suo perduto padre.

Pur mancando della perfezione formale che ci si attenderebbe da

This print of a lost film was discovered by the late Jan Zaalberg in a private collection in Holland. Had the Nazis found its hiding place under the floorboards, they would have seized it for its Jewish subject matter. As it was, they almost destroyed it when they flooded Holland at the end of the war. Although badly water-damaged, enough survives to tell the story.

Set in Tsarist times, the film was intended as anti-Russian propaganda before Russia was taken out of the war by the Bolshevik revolution. It features Pola Negri as Lea, a Jewish girl who blames her foster-father's death on her lack of medical knowledge. Determined to study medicine, she leaves for St. Petersburg. But since she is Jewish, the police insist she apply for "The Yellow Ticket" – the "badge of shame" inflicted on prostitutes. She accepts, and a friendly prostitute finds her lodgings. (The melodrama was not entirely fictitious; the revolutionary Rosa Luxemburg took the Yellow Ticket. The Bolsheviks rescinded the law.)

SPOILER ALERT. Lea is reluctantly drawn into St. Petersburg's nightlife, while studying at medical school by day. At graduation, she is hailed as the university's brightest pupil – but is recognized by a man in the audience, who reveals her nocturnal activities to her Russian suitor, Dmitri. When he confronts her, she tries to kill herself. She is rescued by an operation performed by her professor – who, in true melodramatic style, turns out to be her long-lost father.

While it is not as accomplished as one would expect from associates

Pola Negri in *Der Gelbe Schei*, Eugen Illés, Victor Janson, 1918. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

collaboratori di Lubitsch, questo film è di eccezionale interesse storico. Venne girato nel 1918 a Varsavia, quando la città era ancora occupata dall'esercito tedesco. Alcune scene furono filmate in via Nalewki, in quella che sarebbe diventata parte del Ghetto di Varsavia, istituito da un successivo esercito tedesco e fatto saltare in aria, con il resto della città, nel 1943.

Varsavia viene fatta passare sia per una città della Zona di residenza, sia

of Lubitsch, it is of exceptional historical value. It was filmed on location in Warsaw in 1918 while the German army was still in occupation. Some scenes were filmed in Nalewki Street, in what would become part of the Warsaw Ghetto – created by a later German army that would then blow it up, along with the rest of the city, in 1943.

Warsaw stands in both for a town in the Pale of Settlement and for

per San Pietroburgo (ma per un'inquadratura dall'alto di San Pietroburgo, con i suoi famosi canali, venne utilizzato materiale di repertorio di Firenze). Si noti che le didascalie, la cui traduzione in inglese è basata su quelle della copia olandese, indicano come anno di nascita di Lea il 1899 ma parlano di "San Pietroburgo", benché nel periodo in cui ella avrebbe avuto l'età per frequentare l'università, la città fosse stata ribattezzata Pietrogrado.

Nella sua autobiografia Pola Negri si diffonde lungamente sulla trama, sul ruolo da lei interpretato e sulla profonda impressione suscitata in lei dalle scene girate nel quartiere ebraico. Ella però allude a un film del tutto diverso, imperniato (sembrerebbe) su una vicenda analoga, realizzato (sembrerebbe) dal produttore polacco Aleksander Hertz e dalla sua casa cinematografica, la Sfinks, a metà degli anni Dieci e tradizionalmente citato come *Czarna książeczka* (Il libro nero), o anche *Żółty paszport* (Il passaporto giallo), che è il titolo Ufa dell'edizione per la distribuzione in Polonia.

Questo film è un frutto dell'immaginazione di Pola. Ma dal momento che il collegamento tra Hertz e questa vicenda torna con tanta forza nei ricordi dell'attrice, forse Hertz, che era stato suo iniziale mentore e regista (e che, a quanto risulta, godeva del favore delle autorità tedesche), era il contatto locale della PAGU nel 1918?

Ad ogni modo, il cinema dimostrò una singolare predilezione per questa storia. In varie forme, ne vennero tratti quattro film già nell'epoca del muto, ed esistono almeno tre versioni sonore. La Russia zarista produsse *Gde pravda*? (Cos'è la verità? 1913), girato probabilmente a Riga e conservato al Gosfilmofond (ora è visibile anche su YouTube).

Vennero poi due film americani: Edwin August diresse Clara Kimball Young in *The Yellow Passport* (1916), basato su un dramma teatrale yiddish del 1911, *Afn Yam un "Ellis Island"* (In mare e ad Ellis Island), di Abraham S. Schomer, mentre William Parke fu il regista di *The Yellow Ticket* (1918) interpretato da Fannie Ward e tratto dal testo teatrale di Michael Morton allestito a Broadway nel 1914. (Secondo alcuni storici polacchi *The Yellow Passport* di August ebbe nei territori polacchi un successo tale che l'Ufa ne fece semplicemente un remake in loco. Segnaliamo anche che il film di Fyodor Otsep del 1928, *Zemlya v plenu* [La terra prigioniera], interpretato da Anna Sten e proiettato alle Giornate del 2012, aveva come titolo internazionale *The Yellow Ticket*, ma la trama è diversa.)

Pochi giorni dopo l'armistizio, ebbe luogo in Germania la prima di *Der gelbe Schein*. Pola Negri rimase in quel paese e divenne una delle più famose dive europee, celebrata per film di Lubitsch come *Madame Dubarry* e *Carmen*. Nel 1935, quando ritornò in Germania dopo gli anni trascorsi a Hollywood, Hermann Goering le confessò che la sua interpretazione della studentessa ebrea lo aveva commosso a tal punto che non era più riuscito a dimenticarla. Nella sua autobiografia, l'attrice collega quest'episodio al film fantasma di Hertz, indicandolo sprezzantemente come "quel due rulli polacco", anziché al lungometraggio di Janson e Illés, che non sono nominati.

Variety, recensendo nel 1922 *Der gelbe Schein* con il titolo con cui fu distribuito negli Stati Uniti, *The Devil's Pawn*, lo giudicò "un film pessimo da tutti i punti di vista … Pola Negri sembra Theda Bara che cerca di interpretare Giulietta". Per *Photoplay* questo film "estero … non era di qualità tale da fare concorrenza alla produzione nazionale". Tutto ciò dipendeva forse dal fatto che Pola Negri, scritturata dalla Famous Players-

St. Petersburg. (Although for a high angle of St. Petersburg, with its famous waterways, the filmmakers resorted to a stock shot of Florence.) Note that while the English titles translated from the Dutch print give Lea's year of birth as 1899, they refer to "St. Petersburg", though by the time Lea would have been of university age, the town had been renamed Petrograd.

In her autobiography, Negri talks at length about the story, her part in it, and the vivid impression filming in the Jewish quarter made on her. But what she refers to is another film entirely, supposedly of the same subject, supposedly made by Polish producer Aleksander Hertz and his company, Sfinks, in the mid-1910s, and traditionally referred to as Czarna książeczka *(The Black Book), or even as* Żółty paszport *(The Yellow Passport), Ufa's Polish distribution title.*

This film is a figment of her imagination. But since Negri puts Hertz's connection to this story so firmly at the centre of her recollections, was Hertz, who had been her early mentor and director (and had reportedly kept on the good side of the German authorities), possibly PAGU's local facilitator in 1918?

In any case, the story was unusually popular with filmmakers. Under various guises, it was filmed four times in the silent era alone, and there were at least three sound versions. Tsarist Russia produced Gde Pravda? *(What Is the Truth?, 1913), probably shot in Riga, which survives in Gosfilmofond (and on YouTube).*

Then there were two American films: Edwin August directed Clara Kimball Young in The Yellow Passport *(1916), from a 1911 Yiddish stage melodrama,* Afn Yam un "Ellis Island" *(At Sea and Ellis Island), by Abraham S. Schomer, and William Parke directed* The Yellow Ticket *(1918) starring Fannie Ward, from the 1914 Broadway play by Michael Morton. (Some Polish historians hold that August's* The Yellow Passport *was so well received in the Polish territories that Ufa simply remade it locally.)*

(Note: Fyodor Otsep's film Earth in Chains *(*Zemlya v plenu*, 1928), starring Anna Sten, shown at the Giornate in 2012, carried the international title* The Yellow Ticket*, but had a different story.)*

A few days after the Armistice, Der gelbe Schein *had its premiere in Germany. Pola Negri stayed on there to become one of Europe's leading stars, acclaimed for films like Lubitsch's* Madame Dubarry *and* Carmen*. In 1935, with Negri back in Germany after years in Hollywood, Hermann Goering told her that her portrayal of the Jewish student had so moved him he had never forgotten it. In her autobiography Negri makes this the phantom film by Hertz – referring to it disparagingly as "this Polish 2-reeler", rather than the feature by Janson and Illés, neither of whom is mentioned.*

Variety*, reviewing* Der gelbe Schein *in 1922 under its U.S. title,* The Devil's Pawn*, considered it "an exceedingly poor picture from all angles… Pola Negri makes you think of Theda Bara playing Juliet".* Photoplay *said, "Foreign … not good enough to be dangerous to home product." Could this be because Pola Negri,*

Lasky, era appena arrivata a Hollywood?
Per non inimicarsi il pubblico dei gentili, gli sceneggiatori costruiscono per *Der gelbe Schein* una conclusione in cui si scopre che Lea non è affatto ebrea. La vicenda ha una coda ironica: nel 1935 Hitler ordinò di "indagare" sulle voci secondo cui la stessa Pola Negri sarebbe stata ebrea – le voci furono poi smentite: "Ella è polacca e quindi ariana." Victor Janson, nonostante la simpatia con cui il suo film descrive gli ebrei, non esitò a iscriversi alla Reichsfilmkammer nel 1933, e già nell'aprile di quell'anno entrò volontariamente nel partito nazionalsocialista.
Der gelbe Schein era stato proiettato alle Giornate nel 1990.

KEVIN BROWNLOW, CAROLINE M. BUCK

La musica

Nel comporre la musica per *Der gelbe Schein* ho provato a colmare il divario tra l'epoca in cui si svolge il film e la nostra – un divario che potrebbe privarci della reazione emotiva del pubblico originale. I personaggi ritratti possono apparire misteriosi a noi oggi, e le forze che li guidano non così evidenti come per il pubblico dell'epoca. Le convenzioni narrative del film, ormai una seconda lingua per noi, si stavano appena delineando. Sentivo quindi che il mio compito era quello di chiarire la struttura della storia attraverso la musica e suscitare nello spettatore i sentimenti profondi rappresentati nella pellicola.
La partitura è influenzata dal klezmer e da forme popolari slave, da Béla Bartók e Ernest Bloch, dalla musica da caffè, dalla musica cantoriale e dal mio personale stile violinistico. Ho scelto come partner la pianista improvvisatrice Marilyn Lerner sia per la sua capacità di prendere una melodia e darle nuove sorprendenti dimensioni sia per il suo profondo legame con la musica klezmer. – ALICIA SVIGALS

signed by Famous Players-Lasky, had recently arrived in Hollywood? Anxious not to antagonize Gentile audiences, the scriptwriters give Der gelbe Schein *an ending where Lea turns out not to be Jewish at all. Ironic coda: at Hitler's orders, rumours that Negri herself was Jewish were "investigated" in 1935, and dispelled – "She is Polish and thus Aryan." Victor Janson, despite the sympathy his film expresses for the Jews, didn't balk at signing up to the* Reichsfilmkammer *in 1933, and voluntarily became a National Socialist party member as early as April that year.*
Der gelbe Schein *was last shown in Pordenone in 1990.*

KEVIN BROWNLOW, CAROLINE M. BUCK

The music

In writing my score for Der gelbe Schein *I tried to bridge the gap between the film's time and ours – a gap that might deprive us of the emotional response the original audience would surely have had. The mores depicted are a little mysterious now; the pressures driving the characters not as self-evident as they would have been then. The narrative conventions of film, now a second language to us, were only just forming. I felt my task was to clarify the story's structure through the music, and arouse in the viewer the profound feelings depicted onscreen.*
The score is influenced by klezmer and Slavic folk forms, Béla Bartók and Ernest Bloch, café music, cantorial singing, and my particular fiddling style. I chose improvising pianist Marilyn Lerner as my partner, knowing both her ability to take a melody and twist it into surprising shapes, and her deep connection to klezmer. – ALICIA SVIGALS

CARMEN (Carmen/Gypsy Blood) (DE 1918)

REGIA/DIR: Ernst Lubitsch. SCEN: Hanns Kräly. Dalla novella di/*Based on the novella by* Prosper Mérimée (1847). PHOTOG: Alfred Hansen. SCG/DES: Kurt Richter; ASST: Karl Machus. COST: Ali Hubert. CAST: Pola Negri *(Carmen)*, Harry Liedtke *(Don José)*, Leopold von Ledebur *(Escamillo, il torero/a bullfighter)*, Grete Diercks *(Dolores)*, Wilhelm Diegelmann *(guardia carceraria/prison guard)*, Heinrich Peer *(ufficiale inglese/English officer)*, Paul Biensfeldt *(Garcia, contrabbandiere/smuggler)*, Margarete Kupfer *(locandiera/innkeeper)*, Sophie Pagay *(madre di/mother of Don José)*, Paul Conradi *(Don Cairo, contrabbandiere/smuggler)*, Max Kronert *(Remendato, contrabbandiere/smuggler)*, Magnus Stifter *(tenente/Lieutenant Esteban)*, Victor Janson, Albert Venohr. PROD: Paul Davidson, Projektions-AG "Union" (PAGU), Berlin, per/*for* Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Union-Film der Ufa]. RIPRESE/FILMED: Ufa-Union-Atelier Berlin-Tempelhof; Rüdersdorf (cava e montagne calcaree/*limestone quarry & mountains*). V.C./CENSOR DATE: 11.1918 (BZ.42598, 2133 m.), 30.04.1921 (B.02105, 1784 m.). PREMIÈRE: 20.12.1918 (U.T. Kurfürstendamm, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 1802 m., 88' (18 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Alla fine della prima guerra mondiale la carriera cinematografica di Ernst Lubitsch conobbe un salto di qualità. Interprete di ruoli secondari al Deutsches Theater di Max Reinhardt, nel 1913 cominciò a recitare in film comici, che nel 1915 anche dirigeva. Sostenuto da Paul Davidson, produttore e proprietario di sale cinematografiche, Lubitsch realizzò progetti sempre più ambiziosi, in cui spesso fece recitare colleghi del Deutsches Theater come Emil Jannings e Pola Negri. *Die Augen der Mumie* (Gli occhi della mummia), esotico film di avventure girato nell'estate del 1918, non era ancora stato distribuito, che già erano iniziate le riprese di un film storico ancor più lungo e impegnativo: "Sarebbe stato *Carmen*. Un

Ernst Lubitsch's career as a filmmaker blossomed just as the First World War was drawing to a close. A bit player in Max Reinhardt's Deutsches Theater, he began to act in comedy films from 1913. By 1915 he was also directing them. Supported by producer and theatre owner Paul Davidson, Lubitsch realized increasingly ambitious film projects, in which he frequently cast fellow actors from the Deutsches Theater like Emil Jannings and Pola Negri. His exotic adventure film Die Augen der Mumie Ma (The Eyes of the Mummy)*, shot in the summer of 1918, was still awaiting release when Lubitsch began shooting an even bigger and longer historical film: "It was*

Pola Negri, Harry Liedtke in *Carme*, Ernst Lubitsch, 1918. (Museum of Modern Art, New York)

film in costume! Con scene di massa. E addirittura – quelli dell'industria cinematografica tedesca ci prendevano per matti – veri e propri set costruiti a Tempelhof! Abbiamo lavorato in gran segreto. Nelle cave di calce di Rüdersdorf sono sorte sierre selvagge, e a Tempelhof una piazza del mercato spagnola! Davidson credeva nel film e vi aveva investito cifre che allora sembravano inconcepibili. Oggi gli stessi soldi si spendono in un giorno. L'utilizzo di comparse in grande stile è stato inventato allora, e quando i nostri duecento uomini sono sfilati per Tempelhof nei panni di popolani spagnoli, in questo campo è iniziata una nuova era." (Ernst Lubitsch, *Lichtbild-Bühne*, numero speciale 1924/25)

Ricorda Pola Negri nelle sua autobiografia *Memoirs of a Star* pubblicata nel 1970: "A quell'epoca – erano i primi tempi dell'UFA – anche se sembrava che il mondo intorno a noi cadesse a pezzi, Lubitsch e io abbiamo vissuto insieme sul set molti momenti fantastici. Forse la Berlino di quel periodo era l'unico luogo in cui avremmo potuto giungere a quei risultati. La tragicommedia della vita era il nostro mestiere e riecheggiava nei film che giravamo. Anche i nostri scherzi avevano un aspro sapore di fatalità." Dopo la proiezione per la stampa che si svolse all'inizio di novembre del 1918, durante l'insurrezione rivoluzionaria scoppiata a Berlino immediatamente dopo la fine della prima guerra mondiale, la prima del film ebbe luogo a ridosso del Natale del 1918 presso l'U.T Lichtspiele sulla Kurfürstendamm. L'interpretazione dell'attrice nel ruolo eponimo fu unanimemente esaltata sulla stampa dell'epoca: "Da quando ella ha iniziato a brillare tra le stelle del firmamento dell'UFA, la sua luce è diventata sempre più chiara e abbagliante. Se fino a poco tempo fa abbiamo dovuto sopportarla solo in spiacevoli polpettoni, ora Pola Negri si sta accingendo, con una serie ininterrotta di lavori di grande importanza, se non proprio a rovesciare i troni delle altre regine del cinema, quanto meno a farli vistosamente vacillare. In effetti, sia nell'aspetto esteriore che dal punto di vista della

going to be Carmen. *A costume drama! With 'masses' (as they were then called). And – the German film industry considered us crazy – with authentic sets in Tempelhof! We quietly worked away. Wild 'sierras' were created in the limestone quarries of Rüdersdorf, a Spanish marketplace in Tempelhof. Davidson had faith in the film and invested sums considered inconceivable at the time. Today you would easily spend such money in a single day. The 'crowd scene' was invented. When our company of several hundred paraded around Tempelhof dressed as Spaniards, they ushered in a new era for film extras." (Ernst Lubitsch,* Lichtbild-Bühne, *Deluxe Issue 1924/25)*

As Pola Negri recalled in her autobiography Memoirs of a Star, *published in 1970: "In those early UFA days, even though the world around us was falling to pieces, Lubitsch and I shared many antic moments on the set. Perhaps we could only have flowered so successfully in the Berlin of that period. The tragicomedy of life was our métier and was echoed in the films we made. Even our jokes had an edge of fatality to them." Following a press screening that took place at the beginning of November 1918 in the grip of post-war revolutionary turmoil in Berlin, the film premiered just before Christmas 1918 at the U.T. Lichtspiele on Kurfürstendamm. Contemporary reviewers unanimously praised Negri for her portrayal of the title character: "Ever since her star started to shine in Ufa's sky, its light has grown increasingly bright and dazzling. Until just recently one had to endure her in unpleasant kitsch, but now Negri, with an unbroken string of serious works, has been making every effort, if not to completely dethrone the reigning queens of the cinema, then to at least well and truly totter them. She truly has all the capabilities, both in her outward appearance as well as her expressions and gestures, for creating a Carmen following Mérimée's formula. One*

gestualità, ella è perfettamente in grado di incarnare Carmen secondo la ricetta di Mérimée. Possiamo crederle: quando ella ama, bisogna stare in guardia; ella sfida il cielo, il ferro, il fuoco, e il sangue le scorre ribollendo nelle vene. Danza con grazia leggiadra; il modo in cui giocherella civettuola con la collana di perle e lascia vagare lo sguardo è una gioia per gli occhi. Si pensa istintivamente ai versi [dall'operetta *Der Bettelstudent* di Carl Millöcker']: 'Die Polin hat von allen Reizen' [La donna polacca ha mille malie]. Pola Negri trasforma impercettibilmente la spagnola impazzita d'amore in un'ardente polacca." (Egon Jacobsohn, *Der Kinematograph* n. 628, 15 gennaio 1919)

In effetti l'attrice domina il film, che non si preoccupa certo di scandagliare gli abissi psicologici dell'opera originaria di Merimée e in cui i personaggi di contorno rimangono sorprendentemente sbiaditi. Inoltre, la pellicola introduce nel milieu spagnolo tratti inconfondibilmente teutonici. "Nel ruolo di Carmen, Pola Negri esibisce un largo volto slavo, due tirabaci che sembrano appiccicati con lo sputo o con la colla e l'aria aggressiva di una femminilità costruita con mano un po' pesante. Don José (Harry Liedtke), truccato e imparruccato alla maniera di Josef Schmidt e Richard Tauber, soffre come un ortolano dilettante nel ricordo del giardino di casa inondato dal sole e della folta treccia della sua virginale Dolores (Grete Dierks). In lotta contro un'invisibile mucca prussiana compare Escamillo, un tipo gioviale ma dallo sguardo feroce e orgoglioso, con un gran pancione: Leopold von Ledebour. Indifferente, come tutti gli altri personaggi di questo film, egli abbandona Carmen e Don José al loro triste destino. Don Cairo e i suoi temibili scagnozzi sono una banda di zotici male in arnese, che non raggiunge mai la struttura cristallina del quintetto di contrabbandieri di Bizet, nel quale Carmen e i banditi possono finalmente svelare la propria sensuale identità." (Werner Schroeter, 1988)

Per la distribuzione negli Stati Uniti, che ebbe luogo appena nel 1921 sulla scia dell'inatteso successo di *Madame Dubarry*, uscito nel dicembre 1919, il film venne rimontato, le scene della cornice narrativa furono colorate a mano e il nome di Ernst Lubitsch venne tolto dai titoli di testa. Nell'estate del 1922, Adolph Zukor portò Pola Negri a Hollywood, ma egli non era interessato a Lubitsch, che pure aveva sperato di avere un contratto con la Paramount. – Stefan Droessler

La musica Per vari anni ho cercato un film in cui la voce calorosa del violoncello e il ritmo squillante del pianoforte potessero fondersi. Mi è sembrato che il film muto di Lubitsch Carmen fosse il mezzo sognato. In questa nuova partitura (composta nel 2016, senza riferimenti alla celebre musica di Bizet), tanghi e intermezzi di gusto jazz si intrecciano in un balletto incessante, creando un ponte tra la patina quasi centenaria di un grande film muto e il pubblico contemporaneo. Ho voluto incarnare con il violoncello la voce e la sensualità di Pola Negri, mentre il piano sostiene il ritmo e l'azione del film. – Gabriel Thibaudeau

is led to believe that one should be careful when she is in love; that she defies heaven, iron, and fire, and that blood rages through her veins. She dances with charm and grace; flirts with her pearly white smile and suggests with her eye movements that she enjoys it. One is instantly reminded of the song lyric [from Carl Millöcker's operetta Der Bettelstudent*]: 'Die Polin hat von allen Reizen' ["The Polish woman has all the charms"]. Pola Negri subtly transforms the love-crazed Spaniard into a fiery Pole." (Egon Jacobsohn,* Der Kinematograph*, No. 628, 15 January 1919)*

Pola Negri truly dominates the film, which seems unconcerned with plumbing the psychological depths of Mérimée's original novella. The supporting characters are remarkably weak. The Spanish setting meanwhile bears unmistakably Teutonic features: "Pola Negri as Carmen has a broad, Slavic face, two spit curls, and an aggressive air of somewhat heavy-handedly applied femininity. Don José (Harry Liedtke), in make-up and wigs borrowed from Joseph Schmidt and Richard Tauber, resembles a paunchy allotment holder plagued by the memory of his front lawn adorned with sunflowers and the virginal Dolores (Grete Diercks) with pigtail plaits. Escamillo (Leopold von Ledebur), a friendly man with a grim face, proud, with a beer gut, wins the battle with an invisible Prussian cow. Indifferent, as all the other characters in this film are, he abandons Carmen and Don José to their sad fate. Don Cairo and his dangerous band of border hunters are a wild, messy bunch. At no point do they attain the crystal clear structure of the Bizet-like smuggler quintet, in which Carmen and the bandits are allowed to display their own sensuous identity." (Werner Schroeter, 1988)

After the unexpected success of Madame Dubarry *(released as* Passion *in December 1919),* Carmen *was re-edited for an American release in 1921, as* Gypsy Blood*. In the American version the framing story was hand-coloured and Lubitsch's name was left off the credits. Adolph Zukor brought Pola Negri to Hollywood in the summer of 1922, but was not interested in Lubitsch, who had also hoped to get a contract with Paramount. – Stefan Droessler (Translated by Oliver Hanley)*

The music *For several years I've been searching for a film that would meld the warmth of the cello and the sparkling rhythms of the piano. Lubitsch's silent* Carmen *seems to me like the dream medium for this. This new score (composed in Spring 2016, with no reference to Bizet's celebrated music) contains a constant ballet that mingles several tangos and jazz-flavoured interludes, creating a bridge between the almost century-old patina of a great silent film and the public of today. I wanted to use the cello to embody the voice and sensuality of Pola Negri, with the piano maintaining the movie's rhythm and action. – Gabriel Thibaudeau*

LUCA COMERIO - 3

Non si deve mai lodare il giorno prima della notte: guerre e dopoguerra in Luca Comerio

Nel cinegiornale LUCE del 1940 per la morte di Luca Comerio, proiettato qui l'anno scorso nella seconda parte del programma triennale dedicato al cineasta, l'enfatica ma mai veramente commossa voce fuori campo lo definiva "umile ma valoroso operatore": un apparente omaggio che ostentava tutti i possibili ridimensionamenti di cui Comerio è stato oggetto. Egli fu davvero un grande operatore (e prima ancora fotografo di immagini fisse che già tendevano al movimento) ma è stato anche e sempre un cineasta, un regista totale. Bisognerà attendere nel cinema italiano Mario Bava (accostamento tutt'altro che peregrino se pensiamo al versante documentaristico di costui) per conoscere una pari capacità di tradurre il ruolo di operatore di ripresa in quello di regista, anche prima di un suo ufficiale dichiararsi regista.

Ma quelle quattro parole dello speaker LUCE riassumono molti altri equivoci sul nostro. Lo confinano nell'universo (che invece è fluido) del documentario, del film dal vero, mentre a una visione odierna dei suoi film di finzione, comici ma non soltanto, s'impone una forza di *mise-en-scène* capace allo stesso tempo di inserire nelle opere documentarie riprese ricostruite che assommano la verità della finzione a quella (sempre dubbia) del documento, e nel contempo danno ai suoi film di finzione una trasparenza, delle presenze flagranti che li pongono tra i più originali e liberi del cinema italiano muto.

Sempre in quelle quattro parole, "umile ma valoroso", c'è una doppia falsificazione: certo Comerio fu capace di reale modestia (non a caso critica e istituzioni non l'hanno celebrato come cineasta) ma non certo nel senso, cui si allude, che egli fosse al servizio del potente di turno (fotografo del re, operatore esclusivo delle guerre coloniali

Never Praise the Day before Night: Wars and the Post-War Period in the Work of Luca Comerio

In the 1940 LUCE newsreel item about the death of Luca Comerio, shown at the Giornate last year in the second part of our three-year programme devoted to the film-maker, the pompous but never sincerely moved voice of the commentator describes him as a "humble but courageous cameraman" – an apparent tribute which nevertheless displays all the belittling to which Comerio has been subjected. He was certainly a great cameraman (and before that a photographer of still pictures which already suggested movement), but he was also and always a film-maker, a total director. It was not until Mario Bava (a comparison by no means unjustified if we consider Bava's documentary work) that there appeared in Italian cinema a similar ability to translate the role of a cameraman into that of a director, even before he officially declared himself to be one.

Yet those four words uttered by the LUCE newsreel's voiceover commentary reflect many other misconceptions about Comerio. They fix him in the universe (which is by contrast a fluid one) of the documentary, of films of the real, whereas a present-day viewing of his fictional work – not only comic – reveals a strong mise-en-scène*, able to augment documentaries with reconstructed scenes. These add the truth of fiction to the (always suspect) truth of documented reality, and at the same time endow his fiction films with a transparency, with their flagrant presences, which make them among the most original and free in Italian silent cinema.*

In those words, "humble but courageous*", also lurks a double falsehood. Comerio was certainly capable of real modesty (it is no coincidence that he was not celebrated as a film-maker either by the critics or officialdom), but certainly not in the sense, as the words would imply, that he was at the service of the powers-that-be (as a royal photographer, or a sole chronicler of colonial wars and the Great War...), and so he was called "courageous"*

Sixième Bataille de l'Isonzo, Luca Comerio, 1916. (Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy)

e della grande guerra…), e perciò gli si attribuisce un "valoroso" non certo per i rischi reali che affrontava nelle riprese ma come una medaglia al soldato che doveva accettare il suo destino pur non amando la guerra e la morte.

Il cinema c'insegna che ogni falso fa tuttavia trapelare il vero. Ce lo rivela uno dei libri fondamentali del giornalista milanese Paolo Valera (1850-1926), dedicato alla rivolta milanese repressa nel 1898 dal generale Bava Beccaris, in un atto di guerra civile ahimè ricompensato dal sovrano provocando giuramenti di vendetta anarchici, rivolta che diventò il primo "set" di Comerio, non ancora cineasta ma fotografo, e verso la quale Valera dedica con Anna Kuliscioff e altri socialisti e anarchici un'accanita denuncia (che giustamente fece dire a Amadeo Bordiga che prima del fascismo Francesco Crispi e Bava Beccaris non erano stati meno feroci), prolungandola nella doppia edizione del libro in questione (*La sanguinosa settimana del Maggio '98*, 1907; *Le terribili giornate del maggio '98*, 1913). Nessuno storico del cinema tra quanti si occuparono di Comerio segnala quel volume e un suo capitolo rivelatore, *Il fotografo delle barricate*, dove l'intransigente Valera rimprovera a Comerio il recente porsi al servizio dei poteri, e tuttavia rivela che egli, parlando di come riuscì a riprendere a rischio della propria incolumità quegli scontri di guerra civile, disse senza reticenze:"Io avevo sempre il cappello in mano e non parlavo che col linguaggio del servitore, anche quando avevo in tasca il *passe-partout* di Bava Beccaris."

Come poi nelle riprese sulle guerre africane e nella guerra europea divenuta mondiale, Comerio poteva accettare i *passe-partout* del Luigi Cadorna di turno ma sapeva di doversi fare servitore in un

not because of any real risks entailed by his work shooting with a camera, but in the sense of a campaign medal awarded to a soldier who must accept his destiny even though he has no love for war or death.

*Cinema teaches us, however, that from every falsehood the truth will out. This is shown in a seminal book by Milanese journalist Paolo Valera (1850-1926) on the Milan uprising put down in 1898 by General Bava-Beccaris, who ordered troops to fire on civilians, for which he was disgracefully rewarded by the King of Italy, provoking oaths of anarchist vendetta. For Comerio – then a photographer, not yet a film-maker – this revolt was his first "set". It was an episode fiercely denounced at the time by Valera, along with Anna Kulischov and other socialists and anarchists (which rightly caused leading Italian Communist Amadeo Bordiga to say that before fascism Francesco Crispi and Bava-Beccaris had not been any less brutal), and also later in the two editions of Valera's book (*La sanguinosa settimana del Maggio '98 *[The Bloody Week of May '98], 1907, and* Le terribili giornate del maggio '98 *[The Terrible Days of May '98], 1913). No film historian who has written about Comerio has mentioned this book, and its revealing chapter "The Photographer of the Barricades", in which an intransigent Valera reproached Comerio for placing himself at the service of the authorities, but also pointed out that, talking about how he took his pictures of civil war, risking his own personal safety, Comerio admitted quite frankly: "I was always cap-in-hand, and the only language I used was that of the servant, even when I had Bava-Beccaris's safe-conduct pass in my pocket." The same was true of his documenting of the colonial wars in Africa and the war in Europe that became the First World War. Comerio could accept a safe-conduct pass from Luigi Cadorna [Chief of Staff of the Italian Army] or any other commander, but he knew he also*

Resistere!, Luca Comerio, 1918. (Cineteca Italiana, Milano)

"Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza!" L'adunata dei fascisti lombardi a Milano (marzo 1922), Luca Comerio, 1922. (Cineteca Italiana, Milano)

senso più profondo: cercando gli spiragli della verità in ciò che doveva riprendere.

Questa terza parte del nostro dovuto omaggio vuole almeno tendenzialmente completare la presentazione del grande cineasta: il primo anno ci siamo soffermati su alcuni capolavori tra le sue riprese nella grande guerra; il secondo anno abbiamo tentato di ricostruire l'insieme della sua vicenda artistica sottolineandovi la presenza di vari "anteguerra" che preludevano alle guerre; quest'anno, oltre ad alcune necessarie aggiunte di film sulla guerra italo-turca e sulla prima guerra mondiale, ci soffermiamo sulla fase per lui particolarmente difficile del dopoguerra, tra la fine della grande guerra e l'inizio della seconda che egli non fece in tempo a vivere. Sono per il momento non proiettabili i film con cui ha seguito l'impresa fiumana di d'Annunzio, ci sono invece ampie tracce, anche molto originali, della sua attenzione al fascismo in ascesa, e di come questo avesse fatto propri i miti combattentistici e il discorso di morte derivanti dalla grande guerra. Tuttavia nel doppio programma di quest'anno vogliamo ribadire la forza di cineasta totale di Comerio, e dunque ciascuno dei due programmi si apre con un film di grande invenzione visiva estraneo alla storia politica (*Il baco da seta* che anticipa piuttosto il territorio di Roberto Omegna e in Francia di Jean Painlevé, e *Il carnevale di Nizza* che prelude allo splendido Jean Vigo), e ciascuno dei due programmi si conclude con due grandi film comici dedicati, alla vigilia della prima mondiale, alle maschere di Edoardo Ferravilla, figura geniale e universale del teatro milanese. Ma la cosa sorprendente è come questi film comici, documenti di un teatro tra i più grandi che l'Italia abbia avuto, non si chiudano mai nel "teatro filmato" ma sottolineino liberamente

had to be a servant in a deeper sense – seeking glimmers of truth in the scenes he had to film.

The aim of the third part of our tribute is to complete the presentation of this great director. In the first year we concentrated on some of his masterful footage from the First World War. In the second we attempted to reconstruct his artistic development by emphasizing the presence of various "pre-wars" presaging the full-scale conflict to come. This year, besides some necessary additions of footage of the Italo-Turkish War (1912) and the First World War, we focus on the post-war period, a particularly difficult time for Comerio, the inter-war years between the end of the First World War and the beginning of the Second, which he did not live to see. While his film chronicles of D'Annunzio's exploits in Fiume are currently not available for projection, there is abundant, as well as original, evidence of the attention he devoted to the rise of Fascism, and its exploitation of the myth of the fighting man and the rhetoric of death, stemming from the Great War.

In this year's two-part programme, however, our aim is to confirm Comerio's merits as a total film-maker, so each programme opens with a visually inventive film outside the realm of political history. Il baco da seta *(The Silkworm; 1909), anticipates the subject matter of Roberto Omegna, and Jean Painlevé in France, while* Il carnevale di Nizza *(1913) is a prelude to the great Jean Vigo's* À propos de Nice *(1930). Each programme concludes with a comic film from 1914, just before Italy entered the First World War, featuring characters created by Edoardo Ferravilla (1846-1915), a widely loved although regional comic actor and playwright of Milanese dialect theatre. The remarkable thing about these comedy films, precious records of one of the greatest theatres Italy*

"I plotoni nuotatori della 3ª divisione di cavalleria comandata da S.A.R. il Conte di Torino", Luca Comerio, 1912. (Fondazione Cineteca di Bologna)

il rapporto con la storia e le maschere della politica che il cinema di Comerio ha percorso: in *La class di asen* il ritratto campeggiante a fondo campo del Re d'Italia è come un prolungamento dentro la scena di una figura che attraversa altri film del regista; in *Tecoppa & C.* la parodia dello spiritismo diventa un beffardo riconvocare in vita tutti i morti che le vicende storiche attraversate dalle riprese di guerra dei film di Comerio hanno filmato. I suoi film ci colpiscono infatti per la profonda pietas: che siano film sul terremoto di Messina o sui campi di battaglia, i loro morti, anche quando la committenza propagandistica vorrebbe diminuire il numero delle "nostre" perdite o gioire di quelle del nemico, diventano per Comerio innanzitutto vittime comuni di vicende tragiche. Non è un caso che, quando Cecilia Mangini, Lino Del Fra e Lino Micciché hanno realizzato *All'armi siam fascisti!* nel 1962, hanno trovato nel cinema di Comerio la più spietata rappresentazione del colonialismo italiano: il carrello sugli impiccati libici, da essi montato nel film, va oltre ogni ruolo di servitore verso chi ha commissionato il film, serve solo la libertà di sguardo e perciò diventa documento vero, tra i più rivelatori per quel film schierato in senso radicalmente antifascista. E fino ad oggi tra i repertori dei montaggi sulla grande guerra alcune immagini di Comerio hanno la massima forza iconica. Quest'anno riusciamo a proiettare finalmente

has ever produced, is that they are not confined to "filmed theatre", but liberally underscore Comerio's rapport with history and the characters of politics. In La class di asen *a portrait of the King of Italy dominating the background acts as an extension within the scene of a figure that features in his other films. In* Tecoppa & C. *the parody of spiritualism becomes a mocking summoning back to life of all the dead in the historical events characterized in the war footage shot by Comerio.*

Comerio's films are striking in their profound piety; be they records of the 1909 Messina earthquake (shown last year) or the battlefields of war, their dead – even when the propagandists who commissioned them wished to play down the number of "our" dead or celebrate the number of enemy casualties – are for Comerio above all ordinary victims of tragic events. It was hardly coincidental that in 1962 when Cecilia Mangini, Lino Del Fra, and Lino Micciché made All'armi siam fascisti! *they found in Comerio's films the most hard-eyed representation of Italian colonialism: the tracking shot of hanged Libyans they edited into their picture goes beyond any servile role of a film-maker towards the commissioners of a film – it serves only the freedom of the gaze, and thus becomes a true document, one of the most revealing in what was a radically anti-Fascist film.*

To this day, among the repertoire of sequences documenting the First World War, some of Comerio's footage retains a supreme iconic force. This year we are finally able to screen La sixième bataille de l'Isonzo, *a film we wanted to show two years ago, but which was wrongly labelled in the archives as* Les Annales de la guerre no. 8 *and has now been correctly identified. This film about the capture of Gorizia contains some images which would encapsulate any war, such as soldiers entering a town and coming across a funeral procession, with an intersection of movement that makes the sequence a masterpiece, confirming what critic Roberto Turigliatto said last year when he saw Comerio's film on the Messina earthquake: "here every shot becomes a masterpiece". This comment astutely expresses the idea of how in Comerio's work, photography is always the source of* mise-en-scène, *a concentration of thought, image, and feeling that is among the highest in cinema.*

Last year we borrowed the title of one of Comerio's films, Dalla pietà all'amore/Compassion and Love, *to describe the entire programme. It indicates movement, as do some of his other titles:* Dal Polo all'Equatore

"I plotoni nuotatori della 3ª divisione di cavalleria comandata da S.A.R. il Conte di Torino", Luca Comerio 1912. (Fondazione Cineteca di Bologna)

La sixième bataille de l'Isonzo, che per un'erronea classificazione d'archivio era già indicato come *Les annales de la guerre no. 8* e con questo titolo abbiamo voluto proiettarlo due anni fa, vedendoci invece pervenire il film cui fu nel frattempo corretta la titolazione. In questo film sulla presa di Gorizia sono contenute alcune delle immagini che meglio sintetizzano qualsiasi guerra, come l'ingresso dei soldati che incontrano un trasporto funebre, in un incrociarsi di movimenti che rende quell'inquadratura un capolavoro assoluto, confermando quanto ci disse l'anno scorso Roberto Turigliatto alla visione del film sul terremoto di Messina, "qui ogni inquadratura diventa un capolavoro", e si tratta dell'osservazione più giusta per capire come in Comerio la ripresa fotografica diventi sempre messinscena, in un concentrarsi di pensiero, immagine e sentimento tra i più alti del cinema.

Dalla pietà all'amore è stato il titolo che abbiamo preso in prestito l'anno scorso da un film di Comerio per l'intero nostro programma. Titolo che indica un movimento, come altri del regista: *Dal Polo all'Equatore* (ritrovato e rigirato da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi nel 1987), o *Dal Grappa al mare* cui il restauro digitale della Cineteca Nazionale riattribuisce il giusto titolo dopo un'erronea catalogazione come *Cimiteri degli eroi*. È evidente da alcuni esempi citati che il lavoro sul cinema di Comerio è appena agli inizi, anche se già alla fondazione della Cineteca Italiana se ne segnò una prima scoperta da parte di Luigi Comencini che riconobbe lo splendore di *L'avventura galante di un provinciale* mentre oggi lo stesso archivio ritrova e restaura la collezione di Piero Mazzarella dei film con Ferravilla. E sempre la Cineteca di Milano detiene il grande film comico che presentammo l'anno scorso col suo titolo tedesco e di cui identifichiamo ora il titolo italiano, assumendolo a titolo dell'intero programma di quest'anno perché ci sembra ben sintetizzare l'incertezza con cui le vicende storiche possono preludere a nuove guerre.

Siamo particolarmente contenti che il nostro programma abbia accolto contributi e restauri da tutti gli archivi FIAF italiani: Roma, Milano, Bologna (col suo prezioso lavoro sull'esperienza del Kinemacolor), Gemona e Torino (da cui proviene fuori rassegna *(rediscovered and remade by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi in 1987) and* Dal Grappa al mare*, whose digital restoration by Rome's Cineteca Nazionale has reinstated its proper title (it had been mistakenly catalogued as* Cimiteri degli eroi*). From some of these examples it is clear that work on Comerio's cinema is still in its early stages, even though when the Cineteca Italiana was founded in Milan a discovery made by Luigi Comencini revealed the splendour of a film we screened last year,* L'avventura galante di un provinciale *(1908), and now the same archive has found and is restoring Piero Mazzarella's collection of films featuring Edoardo Ferravilla. The Cineteca Italiana also holds the great comedy film that we presented last year under its German title,* Man soll den Tag nicht vor Abend loben*. We have now identified it under its original 1912 Italian title, which we are using as the title of this year's programme, because it seems to sum up the uncertainty with which historical events can presage new wars:* Non si deve mai lodare il giorno prima della notte */* Never Praise the Day before Night.

We are particularly happy that our three Comerio programmes have contained contributions and restorations from all of Italy's FIAF archives: Rome, Milan, Bologna (with its precious work on Kinemacolor), Gemona, and Turin (source of the reconstruction of Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt *– which Comerio did not direct, but acquired and edited footage from it into his* Dal Polo all'Equatore*), as well as the archives*

Tecoppa & C, Luca Comerio, 1914. (Fondazione Cineteca di Bologna)

Tecoppa & C, Luca Comerio, 1914. (Fondazione Cineteca di Bologna)

la ricostruzione di *Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt*, da noi conosciuto con il titolo assegnato di "Caccia alla foca e all'orso", che non è del regista ma fu da lui acquisito e montato tra le sequenze del citato *Dal Polo all'Equatore*), cui si aggiungono gli archivi del LUCE, dell'AIRSC, dell'Associazione Hommelette, della Fondazione dei Caduti di Rovereto… disseminazione che si amplia ai ritrovamenti negli archivi e nelle collezioni estere, a segnalare come attraverso Comerio il cinema italiano avesse raggiunto uno dei suoi massimi momenti di presenza internazionale, di fatto rovesciando le mitologie nazionalistiche che condussero l'Italia nella prima guerra mondiale.

Gli ottimi studi già esistenti sul cineasta, dalle filmografie di Aldo Bernardini al pionieristico *Luca Comerio fotografo e cineasta* pubblicato nel 1979 per le edizioni Electa, al volume *Moltiplicare l'istante* pubblicato presso Il Castoro nel 2007, alla rievocazione di Paolo Pillitteri e Davide Mengacci edita da Spirali nel 2011, fino alle recenti indagini di Maria Assunta Pimpinelli, aprono l'universo Comerio a numerosi quesiti filologici ed estetici, cui abbiamo cercato di dare un contributo con la presente rassegna triennale, seguendo alcune intuizioni senz'altro da approfondire.

Questa terza parte del nostro viaggio (che potremmo dire *da Comerio a Comerio* con la stessa percezione planetaria di *Dal Polo all'Equatore*) ci fa incontrare in particolare il momento più "perdente" del suo cinema, quando il consolidamento del regime, con la centralizzazione nel LUCE della documentazione dei vari archivi militari e della produzione documentaristica, maltratta Comerio rifiutando i suoi tentativi di "mettersi al servizio". Ne escono lungometraggi come *Dal Grappa al mare* che contiene immagini bellissime che è facile attribuire

of LUCE, the AIRSC, the Associazione Hommelette, and the Fondazione dei Caduti di Rovereto. The scope of contributions to our programmes has been further broadened by items found in foreign archives and collections – evidence of how Comerio stood as one of Italian cinema's greatest international representatives, effectively exploding the nationalistic myths which led Italy into the First World War.

Several excellent studies on Comerio exist, notably Aldo Bernardini's filmographies; the pioneering Luca Comerio fotografo e cineasta*, published by Electa in 1979;* Moltiplicare l'istante*, published by Il Castoro in 2007;* Luca Comerio. Milanese. Fotografo, pioniere e padre del cinema italiano*, the homage by Paolo Pillitteri and Davide Mengacci published by Spirali in 2011; and the recent researches by Maria Assunta Pimpinelli, all of which open Comerio's universe to numerous philological and aesthetic questions, to which we have attempted to make a contribution in this three-year review, pursuing some insights which bear further examination.*

This third part of our journey (which we could call "From Comerio to Comerio", with the same planetary perspective as his Dal Polo all'Equatore *[From the Pole to the Equator]) also encounters what we might call the most "losing" moment of Comerio's film career: when the Fascist regime consolidated its grip on power by centralizing the records of various military archives and documentary production in LUCE, it mistreated Comerio, rejecting his attempts to place himself "at its service". Out of this emerged feature-length pieces such as* Dal Grappa al mare*, containing beautiful images easily attributable to this supreme film-maker (e.g., the country cemetery with two old women, one kneeling, the other approaching the wooden crosses, while a disturbing little girl passes*

a questo sommo cineasta (vedasi il cimitero rurale con le due vecchie, l'una inginocchiata, l'altra accostantesi alle croci di legno, e un'inquietante bambina che attraversando il fondo-campo scopre qui evidentemente i rituali della morte), ma sommerse in una costruzione che priva Comerio delle sue didascalie firmate per sostituirle piuttosto con versi retorici di Carducci su Trieste, d'Annunzio su Fiume, Giuseppe Ellero su Gorizia, Caporetto e Udine "capitale della guerra". Insomma siamo più dalle parti del tronfio *Gloria* di Omegna al LUCE che del collettivo *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto* in cui la ferocia della morte si sottrae alla propaganda, o della fiaba di Elvira Giallanella e della "piccola patria" di Chino Ermacora. L'anno stesso della morte di Comerio un altro grande cineasta, Ferdinando Maria Poggioli, realizza una nuova versione di *Addio giovinezza!* il cui titolo potrebbe anche essere letto come *Addio, "Giovinezza"* con riferimento all'inno che nel 1922 Comerio aveva reso titolo di un suo film bellissimo su un raduno con Mussolini a Milano, uno dei suoi film più "servili" e tuttavia liberi nello sguardo, forse anzi l'unico film in cui chi fa la storia seppur con la determinazione di imporsi agli altri ci appare perplesso e interrogativo. – Sergio M. Grmek Germani

La class di Asen, Luca Comerio, 1914. (Fondazione Cineteca di Bologna)

across the background, obviously discovering here the rituals of death), but submerged in a construction that deprived Comerio of his own signature intertitles, substituting instead rhetorical lines from Carducci on Trieste, D'Annunzio on Fiume, and Giuseppe Ellero on Gorizia, Caporetto, and Udine, "the capital of the war". In short, we are closer here to LUCE's pompous Gloria *by Omegna, than the collective* Gloria. Apoteosi del soldato ignoto*, an "apotheosis of the unknown soldier" in which the ferocity of death is removed from propaganda, or the pioneer female director Elvira Giallanella's fable* Umanità *(1920) and the writer Chino Ermacora's "piccola patria" ("little country"). In 1940, the year of Comerio's death, another great director, Ferdinando Maria Poggioli, made a new version of* Addio giovinezza! *(whose title can also be read as* Addio, "Giovinezza" *– Farewell, "Youth"), a reference to the Italian Fascist national hymn, which was also the title of a fine film Comerio made in 1922, and included in this programme, about a rally with Mussolini in Milan. Though one of his most "servile" films, its gaze is free; perhaps indeed it is the only film in which Mussolini, the man who makes history, even if with the determination to force himself upon others, appears to us a perplexed and mysterious enigma. – Sergio M. Grmek Germani*

Prog. 1

IL BACO DA SETA (Der Seidenwurm) (IT 1909)
COPIA/COPY: 35mm, 151 m., 8' (16 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

LA GUERRA ITALO-TURCA (IT 1912)
Frammento da episodio della serie/*Fragment of an episode from the series.*
COPIA/COPY: 35mm, 61 m., 3' (16 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

LA GLORIOSA BATTAGLIA DEL 12 MARZO A BENGASI NELL'OASI DELLE DUE PALME (IT 1912)
Seguito da frammento/*Followed by a fragment,* [Costruzione delle trincee] (IT 1912).
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm), 11'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

THE VICTORIOUS BATTLE FOR THE CONQUEST OF MERGHEB, AFRICA (IT 1912)
COPIA/COPY: DCP (da/*from* 16mm), 4'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

LA VITA DEI NOSTRI ASCARI ERITREI IN LIBIA (IT 1912)
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm, Kinemacolor), 9'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

PLOTONI NUOTATORI DELLA 3ª DIVISIONE CAVALLERIA COMANDATA DA S.A.R. IL CONTE DI TORINO (IT 1912)
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm, Kinemacolor), 9'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

SIXIÈME BATAILLE DE L'ISONZO (IT 1916)
Versione francese di/*French version of* La battaglia di Gorizia (IT 1916)
COPIA/COPY: 35mm, 170 m., 9' (18 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

RESISTERE! (IT 1918)
COPIA/COPY: DCP, 9'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

"GIOVINEZZA, GIOVINEZZA, PRIMAVERA DI BELLEZZA!" L'ADUNATA DEI FASCISTI LOMBARDI A MILANO (MARZO 1922) (IT 1922)
COPIA/COPY: DCP, 13'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

VISITA DI S.M. IL RE VITTORIO EMANUELE III ALLO STABILIMENTO PIRELLI ALLA BICOCCA. 20 GIUGNO 1927 (IT1927)
COPIA/COPY: DCP, 17'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

LA CLASS DI ASEN (IT 1914)
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm), 16'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

Prog. 2

IL CARNEVALE DI NIZZA (IT 1913)
COPIA/COPY: 35mm, 121 m., 7' (16 fps); senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

LA CAMPANA DEI CADUTI. ROVERETO 24 MAGGIO 1925 (IT, 1925-26)
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm), 17'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione Opera Campana dei Caduti, Rovereto.

DAL GRAPPA AL MARE (IT 1925)
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm), 61'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

TECOPPA & C. (IT 1914)
COPIA/COPY: DCP (restauro da/*restored from* 35mm), 8'; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

LA GRANDE GUERRA

THE GREAT WAR

Gli effetti della guerra

Questo programma ha un carattere personalissimo e non aspira certo a trattare in maniera equilibrata e uniforme tutti i combattenti di tutti i fronti. Brillano per la loro assenza i film realizzati nel Regno Unito, nonostante la straordinaria ricchezza del materiale conservato presso l'Imperial War Museum. All'inizio avrei voluto gettare una rete di dimensioni maggiori, ma un programma più vasto sarebbe stato difficile da padroneggiare, e il contenuto emotivo di molti di questi film rende assai arduo il compito del curatore. Chiunque abbia familiarità con il preziosissimo sito EFG1914 European Film Gateway può farsi un'idea della quantità di filmati disponibili, ma in realtà ce ne sono molti di più. Spesso sono uno spettacolo difficile da tollerare; alcuni dovrebbero essere visionati solo a porte chiuse, da un pubblico di studiosi. Non ho inserito questi film nel programma, ma esistono. I cineoperatori puntarono i loro apparecchi su soggetti così orrendi per dare testimonianza di una disumanità tanto sconvolgente da non poter essere espressa in parole, senza dubbio nella speranza che atrocità siffatte non si sarebbero più ripetute se se ne fossero veramente comprese le dimensioni.

Nell'elaborare questo programma sono stato guidato da una logica che ha cercato anche di sottolineare gli infernali legami tra quell'epoca e il tempo presente. Mosul, Raaqa, Aleppo, Homs: antiche città rase al suolo come i devastati centri urbani di *Les Ruines des villes d'Armentières, Lens et La Bassée* o la Salonicco ridotta in cenere di *Après l'incendie de Salonique*. Denutrizione e rachitismo tornano a flagellare i bambini in Iraq, nello Yemen si segnalano più di 600.000 casi di colera e in Afghanistan è ricomparso lo scorbuto. La crisi dei rifugiati è oggi più grave di quanto sia mai stata dall'epoca della seconda guerra mondiale. Se mai dalle trincee della prima guerra mondiale e dalla linee dei fronti della seconda è emerso un insegnamento, questo è stato poi rapidamente dimenticato, e non abbiamo alcun diritto di nutrire un compiaciuto senso di superiorità nei confronti dei nostri avi. Sono ancora vere le parole scritte da Sigmund Freud nel saggio "Vergänglichkeit"

The Effects of War

This is a highly idiosyncratic program, and makes no pretense of being even-handed in covering all combatants and all fronts. Glaringly absent are any films from the UK, despite the extraordinarily comprehensive holdings of the Imperial War Museum. My initial goal was to cast a wider net, but a larger program would have been unwieldy, and the emotional content of many of these films means that curatorship was daunting. Anyone familiar with the invaluable EFG1914 European Film Gateway website has a sense of just how much footage is out there, but there's a great deal more. Much of it is difficult to watch; some should not be seen except by scholars in a private setting. I have not included those films, but they exist. Cameramen trained their apparatus on these horrific subjects to bear witness to an inhumanity too shocking to convey in words, hoping, no doubt, that these atrocities would never be repeated if their scale were properly comprehended.

Part of my rationale for this program was to underline the sulfurous links between then and now. Mosul, Raaqa, Aleppo, Homs: ancient cities that currently look like the flattened towns in Les Ruines des villes d'Armentières, Lens et La Bassée *or incinerated Thessaloniki in* Après l'incendie de Salonique. *Malnutrition and rickets have returned to the children of Iraq, Yemen is reporting more than 600,000 cases of cholera, and scurvy is again seen in Afghanistan. The refugee crisis is graver than at any time since World War II. If any lesson was learned in the trenches of the First World War and the front lines of the Second, it was quickly forgotten, and we should feel no smug sense of superiority in comparison with our forebears. Sigmund Freud's words from November 1915, in his essay "Vergänglichkeit" (Transience), still ring true: "…the war broke out and robbed the world of its beauties. It destroyed not*

(Caducità), del novembre 1915: "... la guerra scoppiò e depredò il mondo delle sue bellezze. E non distrusse soltanto la bellezza dei luoghi in cui passò e le opere d'arte che incontrò sul suo cammino; infranse anche il nostro orgoglio per le conquiste della nostra civiltà, il nostro rispetto per moltissimi pensatori ed artisti, le nostre speranze in un definitivo superamento delle differenze tra popoli e razze."

Il nostro programma non si esaurisce però in una prova di sopportazione. Comprende alcune comiche, come *La paura degli aeromobili nemici* di André Deed, in cui la paura di un raid aereo nemico alimenta le propensioni distruttive di Cretinetti, e *Comment j'ai mangé du pain K.K.*, arguto esempio di propaganda antitedesca che fa appello allo stomaco dei francesi non meno che al loro senso dell'umorismo. Il cibo è un ingrediente importante di *Sammelt Knochen!*, cortometraggio realizzato dalle autorità pubbliche che avrà suscitato risate ma anche lamenti, poiché descrive nei dettagli il metodo alquanto drastico adottato dal governo tedesco per porre rimedio alla scarsità di margarina e farina, oltre che di lubrificanti industriali e mangimi per animali. Per alcuni, il modo migliore per tirare avanti era fingere che tutto continuasse come al solito: *1917 Val Duchesse*, riscoperto di recente, mostra una splendida festa di beneficenza a favore degli orfani di guerra belgi e francesi, che però si svolge nel Belgio occupato dai tedeschi.

I film selezionati danno ampio spazio agli effetti della guerra sulla condizione femminile. Molte donne entrarono per la prima volta a far parte della forza lavoro, e altre passarono a svolgere mansioni che contribuivano allo sforzo bellico. Le donne si trovarono improvvisamente costrette a guadagnare un salario oltre che a badare alle famiglie, e insieme a offrire un conforto emotivo agli uomini che si trovavano al fronte. A milioni, mandarono avanti con sforzi sovrumani le aziende agricole di famiglia mentre mariti e padri combattevano. E non dobbiamo dimenticare quelle che rimasero vedove durante la guerra (tre o quattro milioni), circostanza che spiega la necessità di pubblicazioni come il *Journal des Veuves de Guerre*, pubblicato a partire dal 1924. *La Femme française pendant la guerre* e *Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg*, due film assai diversi l'uno dall'altro, analizzano la gamma di occupazioni che le donne intrapresero negli anni di guerra, mentre due cortometraggi a soggetto, *Noël de Guerre* e *Petite Simone*, trattano il tema delle vedove di guerra che cercano di sbarcare il lunario e allevare i figli.

Un impressionante esempio delle conseguenze che la guerra ebbe sui soldati è offerto dalle riprese realizzate dal neurologo Camillo Negro, che registrano dal punto di vista clinico i movimenti ripetitivi di un giovane paziente vittima di shock da bombardamento. L'espressione, introdotta nel febbraio 1915 dal dottor Charles S. Myers su *The Lancet*, divenne ben presto una diagnosi standard; le riviste mediche dell'epoca costituiscono una penosa lettura. In *Rééducation des mutilés: aux champs* vediamo mutilati dotati di protesi che reimparano a svolgere i lavori agricoli; alla fine di *La Vie reprend dans les régions libérées*, altri uomini, colpiti da analoghe disabilità, apprendono nuove competenze per riuscire a svolgere attività produttive. La denutrizione e l'impatto della guerra sui bambini sono l'argomento di *Två hungrande städer vid Donau*, mentre *La Croix Rouge suisse accueille des réfugiés français en gare de Bâle* consente di osservare da una prospettiva inedita la crisi dei rifugiati (si stima che in Europa e nell'impero ottomano i profughi siano stati dieci milioni).

I film in programma descrivono ciò che è quantificabile: la denutrizione si può

only the beauty of the countrysides through which it passed and works of art which it met with on its path but it also shattered our pride in the achievements of our culture, our admiration for many philosophers and artists, and our hopes of a final triumph over the differences between nations and races."

However, the program isn't an endurance test. There are a few comedies, such as André Deed's La paura degli aeromobili nemici, *in which Cretinetti's fear of an enemy air raid acts as kindling to his destructive proclivities, and* Comment j'ai mangé du pain K.K., *a sly anti-German piece of propaganda that appeals as much to a Frenchman's stomach as his sense of humor. Food is an important part of* Sammelt knochen!, *a public service short bound to elicit laughs as well as groans as it details a rather extreme way in which the German government tried to address shortages in margarine and flour as well as industrial lubricants and animal feed. For some, the most important way to carry on was to pretend that life continued as normal: the recently discovered* 1917 Val Duchesse *shows a glamorous high-society benefit for Belgian and French war orphans, yet the location is German-occupied Belgium. How women were affected by the war features prominently in the chosen films. Many entered the workforce for the first time, while others shifted into jobs designed to help the war effort. Women were suddenly thrust into earning a living as well as caring for their families, while also offering emotional support to the men at the front; millions kept their farms going through back-breaking efforts while their husbands and fathers were on the battlefields. And then there were the 3 to 4 million women widowed during the war, which explains the necessity for publications such as the* Journal des Veuves de Guerre, *begun in 1924.* La Femme française pendant la guerre *and* Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg, *very different types of films, detail the range of jobs women undertook in the war years, while two fiction shorts,* Noël de Guerre *and* La petite Simone, *deal with women widowed by the war, trying to scrape by while raising children.*

The war's effect on soldiers is disturbingly seen in the footage made by neurologist Camillo Negro, which clinically records the repetitive movements of a young patient with shell-shock. The term, first used in February 1915 by Dr. Charles S. Myers in The Lancet, *quickly became a standard diagnosis; for a truly sobering read, take a look at the medical journals of the era.* Rééducation des mutilés: aux champs *shows men with amputated limbs being fitted with prosthetic devices and re-trained for agricultural work; at the end of* La Vie reprend dans les régions libérées, *other similarly wounded men learn new skills so they can be gainfully employed. Malnutrition and the war's impact on children are addressed in* Två hungrande städer vid Donau, *and the refugee crisis – it's estimated 10 million people were displaced in Europe and the Ottoman Empire – is glimpsed in a rather privileged form in* La Croix Rouge suisse accueille des réfugiés français en gare de Bâle.

combattere, le ferite si possono curare, i rifugiati possono ricevere una nuova casa, gli edifici si possono ricostruire. Ma non è altrettanto facile valutare i traumi della guerra, i suoi effetti di lungo periodo. Chiedetelo agli abitanti del Friuli, ove l'esperienza della prima guerra mondiale fu spaventosa. Il nostro approccio a questi film è condizionato da tutte le esperienze successive, e dal modo in cui intendiamo la nostra situazione attuale. Lascio l'ultima parola alla storica Leila Tarazi Fawaz, che nella sua magistrale opera *A Land of Aching Hearts: The Middle East in the Great War* (La terra dei cuori dolenti: il Medio Oriente nella Grande Guerra) scrive: "… forse nulla, negli ultimi cento anni, è cambiato più drasticamente delle trincee della prima guerra mondiale, sostituite dai droni del 2014. Il moderno Medio Oriente è talmente complesso che, nonostante i grandi progressi della sanità, dell'istruzione, della scienza e della tecnologia, il mondo del 1900 ha ancora i suoi motivi di fascino, il principale dei quali è che la popolazione di allora nutriva ancora speranze." – Jay Weissberg

The films in the program deal with what's quantifiable: malnutrition can be countered, injuries treated, refugees given homes, buildings resurrected. Yet the traumas of war, the lasting effects, aren't so easily assessed. Ask anyone from Friuli, where the First World War was experienced on a harrowing level. How we look at these films is conditioned by everything that's come after, and by an understanding of where we are now. I'll leave the last word to historian Leila Tarazi Fawaz, who writes in her magisterial book A Land of Aching Hearts: The Middle East in the Great War*: "perhaps nothing has changed more clearly in the last hundred years than the trenches of World War I, replaced by the drones of 2014. The modern Middle East is so challenging that despite considerable progress in health, education, science, and technology, the world of 1900 has its appeals, the greatest of which is that people of the region then still had hope." – Jay Weissberg*

Prog. 1

TVÅ HUNGRANDE STÄDER VID DONAU [Due città affamate sul Danubio/Two Starving Cities on the Danube] (SE 1920)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Gustav A. Gustafson. PROD: AB Svenska Biografteatern. V.C./CENSOR DATE: 03.04.1920 (663 m.; orig. l: 718 m.). COPIA/COPY: 35mm, 663 m., 32' (18 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm. Copia stampata nel 1989 a partire da un duplicato negativo ridotto al formato Academy. / *Viewing print struck in 1989 from a duplicate negative, downsized to Academy ratio, made from a nitrate positive source.*

La Croce Rossa svedese forniva tradizionalmente aiuti a soldati e prigionieri di guerra, ma le conseguenze della prima guerra mondiale imposero di estendere quest'opera di soccorso a un immenso numero di civili spaventosamente provati. All'inizio degli anni Venti le condizioni in Europa erano drammatiche, soprattutto nei paesi degli ex Imperi centrali dove il blocco navale mantenuto dagli alleati fino al 1919, ebbe effetti terribili. Soprattutto la situazione dei bambini era durissima, ma il violento nazionalismo allora prevalente in Europa rese politicamente impossibile per molti paesi soccorre questi civili. La Svezia, Stato neutrale, non era intralciata da tali pregiudizi, ma il compito era comunque difficile. Fortunatamente la Croce Rossa svedese disponeva di collegamenti con il governo e la casa reale – il suo presidente, il principe Carl, duca di Västergötland, era fratello del re – e fu in grado di suscitare un'atmosfera di buona volontà internazionale che contribuì anche a risolvere i problemi d'immagine derivanti, per il paese, dalla neutralità mantenuta durante la guerra. Si allestirono mense; si raccolsero abiti, medicinali e altri beni di prima necessità. In breve tempo, nell'ultimo scorcio del 1919, in risposta all'appello della Croce Rossa, gli agricoltori svedesi offrirono 300 tonnellate di grano per alleviare la situazione di Vienna.

Två hungrande städer vid Donau – le due città sono Vienna e Budapest – fu indubbiamente realizzato per sensibilizzare l'opinione pubblica in merito a tale situazione, oltre che per fornire una testimonianza concreta della presenza degli aiuti svedesi in quei paesi. Il film si concentra sulla situazione dei bambini e sull'opera svolta dalla Croce Rossa insieme alla sezione svedese di Save the Children (Rädda Barnen), fondato da Ellen Palmstierna con Elin Wägner (il cui romanzo del 1908 *Norrtullsligan* [La

The Swedish Red Cross had traditionally provided aid to soldiers and prisoners of war, but the aftermath of World War I demanded that relief be extended to countless suffering civilians as well. In early 1920 the situation in Europe was extremely harsh, especially in the countries of the former Central Powers, where the Allied blockade, enforced until 1919, had resulted in horrific conditions. Hardest hit were the children, yet strong nationalistic currents in Europe made it politically impossible for many countries to provide relief to these civilians. As a neutral state, Sweden was not hampered by such arguments, but even so, the task was difficult. Fortunately, the Swedish Red Cross had royal and government connections – its president, Prince Carl, Duke of Västergötland, was a brother of the king – and generated significant international goodwill that also helped to counter the country's image problem due to its neutrality. Canteens were set up; clothes, medicine, and other necessities were provided. In late 1919 alone, 300 tons of grain were collected from Swedish farmers in response to an appeal by the Red Cross to relieve conditions at Vienna.

Två hungrande städer vid Donau – *the two cities are Vienna and Budapest – was undoubtedly made to increase awareness of this situation, as well as to demonstrate the presence of Swedish aid in these countries. The film focuses on the children, and the work of the Red Cross alongside the Swedish branch of Save the Children (Rädda Barnen), founded by Ellen Palmstierna together with Elin Wägner (whose 1908 novel* Norrtullsligan *[The Norrtull Gang]*

banda di Norrtull] fu adattato per il cinema nel 1923 e proiettato alle Giornate nel 1999) e Gerda Marcus; Wägner e Marcus compaiono qui in alcune immagini. Non siamo certo di fronte a uno spettacolo gradevole: prolungate sequenze indugiano sui bambini denutriti affetti da rachitismo, e di altri che hanno subito amputazioni. Oltre a fornire l'assistenza medica più urgente, nel maggio 1919 Save the Children iniziò a trasferire bambini e ragazzi in Svezia, presso famiglie affidatarie, per soggiorni temporanei che potevano andare da sei settimane a quattro anni. Si stima che di questo programma abbiano fruito 23.000 bambini, fino all'ultimo trasferimento avvenuto nel 1922; un commovente articolo pubblicato sul *New York Times* il 10 ottobre 1926 narra l'incontro, avvenuto in Austria, tra 400 genitori affidatari svedesi e i ragazzi che essi avevano accolto in casa propria subito dopo la guerra. I pur generosi aiuti forniti dalla Croce Rossa svedese soddisfecero solo una piccola parte delle necessità. In questi paesi molte furono le vittime (soprattutto fra i bambini) della fame e di malattie non curate. – Ann Nehlin, Jay Weissberg

was adapted for the screen in 1923 and shown at the Giornate in 1999) and Gerda Marcus; the latter two are glimpsed here. This is not an easy film to watch: there are extended scenes of severely malnourished children with rickets, and others with amputated limbs. In addition to providing urgent medical attention, Save the Children began transporting youngsters to Sweden in May 1919 for short stays ranging from six weeks to four years, where they were placed with foster families. It is estimated that 23,000 children went through this programme until the last transport in 1922; an article in the 10 October 1926 issue of the New York Times *movingly reports on a reunion in Austria between 400 Swedish foster-parents and the children they welcomed into their homes just after the War. Whatever relief the Swedish Red Cross managed to provide, it was only a fraction of what was needed. Many in these countries, in particular the children, succumbed to starvation and untreated illnesses. – Ann Nehlin, Jay Weissberg*

1917 VAL DUCHESSE (BE 1917)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: A. Meuter & Diaz. COPIA/COPY: DCP, 18'34"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles.

Mentre ci sono pervenuti numerosi film girati sul fronte occidentale in Belgio durante la prima guerra mondiale, il numero di quelli (superstiti) realizzati in quel paese durante l'occupazione tedesca è invece scarsissimo. *1917 Val Duchesse* rappresenta perciò una preziosa rarità. Accanto a *Les Restaurants bruxellois* (1919), documentario di 40 minuti sugli aiuti alimentari, è l'unica testimonianza cinematografica sopravvissuta della vita civile nella Bruxelles occupata.
Il film fu girato in occasione di una sontuosa festa di beneficenza offerta l'8 settembre 1917 dall'ambasciatore spagnolo in Belgio, Rodrigo de Saavedra y Vinent, marchese di Villalobar (1864-1926), a Val Duchesse presso Auderghem (Bruxelles). Villalobar utilizzò il suo status di rappresentante della Spagna neutrale per organizzare varie iniziative miranti ad alleviare le sofferenze della popolazione civile. Nelle sue attività egli poteva valersi della fiducia di cui godeva negli ambienti diplomatici e nell'alta società belga, oltre che tra le autorità occupanti. Gli ottimi rapporti che intrattenne con Oscar von der Lancken (1867-1939), capo del dipartimento politico dell'amministrazione d'occupazione in Belgio, spiegano probabilmente come mai questo ricevimento potesse svolgersi sotto gli occhi degli occupanti senza la loro presenza. La tenuta di Val Duchesse, allora appena restaurata, fu messa a disposizione di Villalobar dal proprietario, il ricco finanziere Charles Dietrich (1865-1939).
La festa, eccezionalmente fastosa e lussuosa (comprendeva un bazar, uno spettacolo teatrale all'aria aperta e un'esibizione di musicisti su gondole veneziane), doveva raccogliere denaro a favore degli orfani di guerra belgi e francesi. Nell'elenco degli invitati figurano politici, diplomatici, esponenti della nobiltà, artisti, ecclesiastici e un gruppo di orfani di guerra. Non c'erano rappresentanti tedeschi. Ospite d'onore fu il cardinale Mercier (1851-1926), il cui patrocinio garantì

While a good number of films shot at the Western Front in Belgium during the First World War survive, the number of (surviving) films from German-occupied Belgium is very limited. The film 1917 Val Duchesse *is therefore a rare treasure. Next to* Les Restaurants bruxellois *(1919), a 40-minute documentary about food relief, it is the only remaining film documenting civilian life in occupied Brussels.*
The film was shot on the occasion of a lavish charity garden party thrown by the Spanish ambassador to Belgium, Rodrigo de Saavedra y Vinent, Marqués de Villalobar (1864-1926), on 8 September 1917 at Val Duchesse in Auderghem (Brussels). Villalobar used his status as a representative of neutral Spain to advance several initiatives aimed at alleviating civilian suffering. His activities relied on the goodwill he enjoyed in diplomatic circles and Belgian high society, as well as among the occupying authorities. The fact that he maintained an excellent relationship with Oscar von der Lancken (1867-1939), head of the political department of the occupation administration in Belgium, most likely explains why this garden party could take place under the eyes of the occupiers without their presence being required. The then-recently restored estate of Val Duchesse was made available to Villalobar by its owner, the wealthy financier Charles Dietrich (1865-1939).
The exceptionally grand and luxurious party (including a bazaar, an open-air theatre performance, and musicians performing on Venetian gondolas) was aimed at raising money for Belgian and French war orphans. On the guest list we find politicians, diplomats, nobility, artists, clergy, and a group of war orphans. No representatives of Germany were present. The guest of honour was Cardinal Mercier (1851-1926), whose patronage assured the presence and generosity

la partecipazione e la generosità dell'alta società belga. Di recente, Christian Clauss ha pubblicato una ricostruzione dell'evento nel suo libro *Histoire contemporaine de Val Duchesse* (Homes International, 2017).
Per molti versi, il film contraddice l'immagine del "povero piccolo Belgio", paese colpito e devastato dalla guerra. Questa pellicola servì forse a rafforzare il prestigio internazionale della Spagna, ma certo non giovò alla propaganda belga nel momento in cui il paese doveva fare affidamento sugli aiuti alimentari internazionali. Lo sfarzo quasi inconcepibile della festa contrasta clamorosamente con le condizioni di vita di Bruxelles durante l'occupazione. L'inverno del 1917 segnò l'apice della crisi alimentare; nella sola Bruxelles si distribuivano ogni giorno circa 65.000 pasti per salvare la popolazione dalla fame.
A parte le didascalie il film è praticamente privo di montaggio. Fu prodotto da A. Meuter & Diaz, che era con ogni probabilità un'associazione temporanea fra il laboratorio Meuter di Bruxelles e la ditta (o persona?) spagnola Diaz. Fu girato su pellicola Messter da 35mm. Il film è stato recentemente donato alla Filmoteca Española dalla famiglia Villalobar; è stato restaurato e digitalizzato dalla Cinémathèque Royale de Belgique. – Leen Engelen

of Belgian high society. Christian Clauss recently published an account of the garden party in his book Histoire contemporaine de Val Duchesse *(Homes International, 2017).*
In many ways, the film contradicts the widespread image of "poor little Belgium" as a devastated war-struck country. While the film may have served to heighten Spanish prestige internationally, it was certainly not conducive to Belgian propaganda at a time when the country was relying on international food aid. The grandeur of the party is mind-boggling, and in sharp contrast with the living conditions in occupied Brussels. The winter of 1917 marked the height of the food crisis; in Brussels alone some 65,000 meals were being distributed on a daily basis to save the population from starvation.
Except for the intertitles, the film is largely unedited. It was produced by A. Meuter & Diaz, which most likely was a one-off joint venture of the Brussels laboratory Meuter and the Spanish firm (or individual?) Diaz. It was shot on 35mm Messter film stock. The film was recently donated to the Filmoteca Española by the Villalobar family. It was restored and digitized by the Cinémathèque Royale de Belgique.
Leen Engelen

LA PAURA DEGLI AEROMOBILI NEMICI (IT 1915)
REGIA/DIR: André Deed. PHOTOG: Segundo de Chomón. CAST: André Deed (*Cretinetti*), Léonie Laporte (*Dulcinea*), Felice Minotti, Domenico Gambino. PROD: Itala Film, Torino. PREMIÈRE: 20.02.1915 (Roma). COPIA/COPY: 35mm, 336 m., 17' (18 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro/*Restored:* 2005, Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna (lab. L'Immagine Ritrovata).

Non si può chiudere la guerra fuori dalla porta. Rientrerà dalla finestra o peggio ancora da un buco nel pavimento. Questo almeno è quanto ci insegna *La paura degli aeromobili nemici*, scatenata comica a tema bellico, titolo di punta nella ragguardevole filmografia della maschera comica più amata del cinema muto italiano: Cretinetti, alias André Deed (ma al secolo André Chapais) (1879-1940).
Convolato a nozze con l'amata Dulcinea, il nostro si avvia al banchetto nuziale con il consueto codazzo di amici e parenti. Nemmeno la suocera sembra poter turbare la sua perfetta felicità. Sulla strada però, l'attenzione della comitiva viene attirata da un pubblico annuncio affisso sul muro: sono le istruzioni da mettere in pratica in caso di attacco aereo sulla città. La prospettiva di una incursione del nemico sconvolge il novello sposo, spingendolo ad applicare le misure di prevenzione fin troppo alla lettera...
Il film esce nel 1915, l'Italia era da pochi mesi entrata in guerra, il mondo e il cinema erano cambiati rispetto ai primi, spensierati anni del Novecento che avevano visto l'imporsi delle comiche come genere di riferimento della produzione italiana. Nel film non manca un fuoco di fila di trovate comiche più tradizionali (l'acqua nel cestino di vimini, il fiore che scompare nella barattolo, le gambe di latta, gli inciampi e le distruzioni), tuttavia l'efficacia della narrazione filmica si costruisce soprattutto sulla azzeccata resa psicologica delle situazioni e dei personaggi, in particolare sul rapporto sfaccettato, tenero e

War cannot be shut out by closing a door. It will come back in through a window, or, worse, through a hole in the floor. That, at least, is the lesson to be learned in La paura degli aeromobili nemici *[Fear of Enemy Aircraft], a free-wheeling comedy dealing with war that is a key title in the substantial filmography of the best-loved comic character of Italian silent film, Cretinetti, alias André Deed (real name André Chapais, 1879-1940). Just married to his sweetheart Dulcinea, our hero makes his way to the wedding feast with the usual gaggle of friends and relatives. Not even his mother-in-law seems able to spoil his perfect bliss. On the way, though, the party's attention is attracted by a notice posted on a wall: it contains instructions on what to do in the event of an air raid on the town. The bridegroom panics at the prospect of an enemy attack, and is driven to apply the preventative measures to the nth degree - and beyond…*
The film was released in 1915, when Italy had been at war for just a few months. The world, and cinema, were no longer what they had been in the early, carefree years of the 20th century, when comedy films had been the dominant genre in Italian cinema. This film has no lack of traditional comic set-pieces: water being poured into every conceivable type of container, including wicker baskets and bathtubs; various scenes of wholesale domestic destruction, involving water receptacles (Cretinetti stumbles over everything on "tin legs" when he steps into two tall ones) and sandbags. But the success of the storytelling is built primarily on a spot-on psychological portrayal of the situations and characters, in

lunare tra Cretinetti e la sua sposina. Per ottenere questo speciale *feeling*, Deed si appoggia con fiducia sulle giunoniche spalle della sua coprotagonista Léonie Laporte, ottima interprete qui davvero in stato di grazia. Basti pensare a come la scena nella camera da letto, malgrado le gag e i riferimenti sessuali, riesca a coniugare il riuscito effetto comico con una atmosfera di credibile tenerezza coniugale.

A ben guardare, nel finale di *La paura degli aeromobili nemici* c'è davvero poco da ridere. Siamo molto lontani, per esempio, dall'allegra propaganda proposta da *Maciste alpino* (1916). Il povero Cretinetti, dopo aver distrutto la casa per difendersi da un inesistente attacco aereo, viene prelevato da due gendarmi che gli comunicano la immediata chiamata alle armi e lo trascinano via sotto gli occhi di una disperata Dulcinea. Quel che tra una risata e l'altra viene suggerito non è solo che la guerra è pericolosa, quanto piuttosto che, mentre il cittadino ingenuo si abbandona alla nevrosi della propaganda ufficiale, il vero pericolo si annida in uno stato liberticida che lo strappa agli affetti per sbatterlo a morire al fronte. Un messaggio davvero anticonformista per l'epoca che fa del film uno dei pochi esempi di cinema muto italiano dallo spirito sinceramente anarchico.

Il restauro è stato realizzato a partire da un duplicato negativo safety con didascalie inglesi. Le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base dei materiali di lavorazione conservati dal Museo di Torino e dei *flash titles* di un positivo nitrato lacunoso conservato dalla Cineteca Nazionale di Roma. – Stella Dagna

André Deed in *La paura degli aeromobili nemici*, 1915.
(Museo Nazionale del Cinema, Torino)

particular the many-sided, tender, and ethereal relationship between Cretinetti and his bride. To achieve this special feeling, Deed leans trustingly on the Junoesque shoulders of his co-star Léonie Laporte, a first-rate comedienne, here really in a state of grace. Just observe how in the bedroom scene, for instance, notwithstanding gags and sexual innuendo, he succeeds in combining comic effect with an atmosphere of believable conjugal tenderness.

On closer scrutiny, the ending of La paura degli aeromobili nemici *is no laughing matter. It is very different from, for example, the cheerful propaganda proffered by such films as* Maciste alpino *(1916). After destroying his house in the act of defending it against a non-existent air raid, the hapless Cretinetti is informed of his immediate conscription by two gendarmes, who promptly drag him away in front of a supplicant Dulcinea. Between laughs, the suggestion is not only that war is dangerous, but rather that as a naïve individual is enveloped by the neurosis of official propaganda, the real danger lurks in a state that destroys the liberty of the individual, tearing him from his loved ones and marching him off to die at the front. This was a highly non-conformist message for its time, making this film one of the few examples of a sincerely anarchist spirit in Italian silent films.*

The starting point for this restoration was a safety duplicate negative with English intertitles. The Italian intertitles were reconstructed using production materials conserved at the Museo Nazionale del Cinema in Turin and flash titles from an incomplete nitrate print held by the Cineteca Nazionale in Rome. – Stella Dagna

LES RUINES DES VILLES D'ARMENTIÈRES, LENS ET LA BASSÉE (FR 1918)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: [? Laventure/Lavanture?]. PROD: Service Cinématographique de l'Armée (SCA); Service Photographique et Cinématographique de l'Armée (SPCA). COPIA/COPY: 35mm, 183.5m., 11'25" (14 fps); senza didascalie/*no titles*. FONTE/SOURCE: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Paris.

"Distruggere le reliquie del passato, anche quelle meno importanti, comporta una specie di amputazione, un'automutilazione che colpisce non tanto il corpo quanto la memoria e l'immaginazione." Queste parole dello storico Donald Cameron Watt si riferiscono alla seconda guerra mondiale, ma rimangono valide per qualsiasi conflitto. Troppo spesso la distruzione del patrimonio culturale viene contrapposta alla perdita di vite umane: ci vien detto che non è il caso di piangere sulla scomparsa

"To destroy the relics of the past is, even in small things, a kind of amputation, a self-mutilation not so much of limbs as of the memory and the imagination." These words, by historian Donald Cameron Watt, were written about World War II, but they remain valid for any conflagration. Too often the destruction of cultural heritage is weighed against the loss of life: we're discouraged from mourning lost statues, or churches, or town halls, because they

di statue, chiese o palazzi comunali perduti perché sarebbero sostituibili. Pure, l'annientamento dei beni storici stravolge irreparabilmente il nostro senso di appartenenza a una comunità più vasta, e tronca il legame con un passato che dovrebbe costituire la base della nostra identità odierna.

Le città francesi di Armentières, Lens e La Bassée, tutte località industriali vicine al confine belga, hanno subito distruzioni assai superiori alla media: La Bassée fu rasa al suolo per la prima volta nell'880 e secondo una fantasiosa etimologia lo stesso nome "La Bassée" deriverebbe dalla frequenza con cui i suoi alti monumenti venivano abbattuti. Alla fine della prima guerra mondiale tutte le chiese e gli edifici pubblici di Armentières erano ridotti in macerie e 4800 case erano state polverizzate. Come si vede in questo impressionante film, la stessa cosa era avvenuta a Lens e La Bassée, come pure nelle campagne circostanti; l'immagine di un solitario albero schiantato è una testimonianza eloquente dell'annientamento totale.

Dopo essere stata brevemente occupata dall'esercito tedesco, nell'ottobre 1914 Armentières cadde in mani britanniche e di conseguenza divenne uno dei bersagli preferiti dell'artiglieria nemica; la popolazione civile fu evacuata nel 1917 poiché l'uso dei gas aveva reso la permanenza troppo pericolosa. Nell'aprile 1918 la cittadina fu ripresa dai tedeschi che l'abbandonarono infine in ottobre, distruggendo tutto ciò che era rimasto in piedi. A Lens le prime distruzioni furono provocate dall'altra parte in lotta: occupata dai tedeschi nel 1914, fu bombardata dai britannici che ridussero in macerie la magnifica chiesa di St. Léger. L'esercito in ritirata sabotò ciò che rimaneva, e il giornalista Albert Londres, giungendovi dopo la liberazione, scrisse che non era più possibile neppure commuoversi: nulla era più riconoscibile. La Bassée, che nell'ottobre 1914 era stata teatro di una battaglia particolarmente sanguinosa, subì distruzioni analoghe. Due soldati britannici, Bernard Newman e Harold Arpthorp, vi fecero ritorno nel 1934 e scrissero una poesia commovente, "The Road to La Bassée" (La strada per La Bassée), in cui si rispecchia il loro stupore per il fatto che la vita fosse rifiorita quasi normalmente dopo una rovina così sconfinata: "Sì, mi sono chiesto che ne penserebbero, quei miei compagni che sono morti, / di quegli autobus lungo il vecchio marciapiede sferraglianti. / 'Avanti, ancora! Per questo siamo morti', mi pare quasi di sentirli dire, / 'Perché quegli autobus non smettano mai di andare da Bethune a La Bassée'. " (Versi tradotti da Gabriele Natali) – Jay Weissberg

are, we're told, replaceable. Yet the eradication of historic property radically shifts our sense of being part of a greater community, and severs our connection to a past that should be informing who we are today.

The French towns of Armentières, Lens, and La Bassée, all sites of industry near the Flemish border, have seen more than their fair share of destruction: La Bassée was first razed to the ground in 880, and a wholly unsubstantiated legend arose that the place was named "La Bassée," potentially a corruption of "lowland," because its tall monuments had been levelled so often. By the time World War I ended, every church and public building in Armentières was flattened, and 4,800 houses turned to powder. As can be seen in this haunting film, the same was also true of Lens and La Bassée, as well as the surrounding countryside; the image of a lone blasted tree is a powerful testimony to the total annihilation.

After a brief occupation by the German army, Armentières came under British control in October 1914, consequently becoming a frequent target of enemy guns; the civilian population were evacuated in 1917 after poison gas made it too dangerous. In April 1918 it was retaken by the Germans, who finally abandoned the city in October, destroying anything left standing. The damage to Lens initially came from the other side: under German control in 1914, the town was bombarded by the British, who turned the magnificent church of St. Léger into rubble. The retreating army sabotaged what remained, and by the time journalist Albert Londres arrived after liberation he wrote that one couldn't even be moved: nothing was recognizable. La Bassée, the site of an especially bloody battle in October 1914, was similarly destroyed. In 1934, returning British soldiers Bernard Newman and Harold Arpthorp wrote a moving poem, "The Road to La Bassée," reflecting their amazement that life had returned to semi-normality after such complete destruction: "Yes, I wondered what they'd think of it, those mates of mine who died. / Of those buses rattling over the old pave close beside. / 'Carry on! That's why we died!' I could almost hear them say, / 'To keep those buses always running from Bethune to La Bassée!'" – Jay Weissberg

LA VIE REPREND DANS LES RÉGIONS LIBÉRÉES (FR 1917)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Service Cinématographique de l'Armée (SCA), Service Photographique et Cinématographique de l'Armée (SPCA). COPIA/COPY: 35mm, 280.4 m., 15'18" (16 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Paris.

Il dipartimento francese dell'Oise, tra Amiens e Parigi, rimase sotto l'occupazione delle truppe tedesche dal settembre 1914 al marzo 1917. In alcune parti della regione l'esercito in ritirata appiccò sporadici incendi alle città che trovava sul proprio cammino, ma in altre zone le distruzioni furono più gravi e sistematiche. Nella vicina regione della Somme, le devastazioni furono inimmaginabili: un abitante di Péronne, tornato nella città natale, esclamò sconvolto, rivolgendosi a un giornalista: "Pompei è conservata meglio!" (*L'Ouest-Éclair*, 27 novembre 1917)

The French département *of the Oise, between Amiens and Paris, was occupied by German troops from September 1914 to March 1917. In some parts of the region, the retreating army haphazardly burned the towns in their path, but in other areas the destruction was more thorough and systematic. In the neighboring Somme, the devastation was mind-boggling; on returning to his native town of Péronne, one shocked resident exclaimed to a journalist, "Pompeii is better preserved!" (*L'Ouest-Éclair, *27 November 1917)*

Cartolina/*Postcard.* (Archives CREBESC, Paris)

La Vie reprend dans les régions libérées documenta la lotta delle comunità dell'Oise per riprendere la vita normale mentre la guerra divampava ancora in altre zone del paese. Una donna anziana rifiuta di lasciare la sua casa diroccata; alcuni residenti approfittano degli alloggi temporanei allestiti dai britannici, mentre altri iniziano la ricostruzione. Altrove si riparano i binari ferroviari e si rimuovono i proiettili inesplosi; il "raccolto di ferro", come è stato chiamato, non ha mai avuto fine e le cifre rimangono sbalorditive. Solo nel 2011, per esempio, in Francia e in Belgio sono state estratte dal suolo 274 tonnellate di materiale bellico, e ogni anno si lamentano vittime per l'esplosione di proiettili rimasti sepolti dall'epoca della prima guerra mondiale (per non parlare degli allarmanti livelli di arsenico nel suolo e nell'acqua). Il film mostra la costruzione di un ponte da parte dei genieri dell'esercito britannico, prigionieri di guerra che lavorano i campi e bambini che tornano a scuola, benché debbano far lezione all'aria aperta. Come suggerisce il titolo del film, nei territori liberati si voleva riportare la vita a un'apparenza di normalità, ma per gli uomini che dovevano portare protesi e imparare un nuovo mestiere il termine "normalità" avrebbe sempre avuto un valore relativo. – Jay Weissberg

La Vie reprend dans les régions libérées shows the struggle of Oise communities trying to get back on their feet while the war still raged in other areas of the country. An older woman refuses to leave her ruined home; some residents take advantage of temporary housing provided by the British, while others begin rebuilding. Elsewhere, train tracks are repaired and unexploded shells removed from fields – the "iron harvest," as it's known, has never stopped, and the figures remain staggering. In 2011 alone, for example, 274 tons of ordnance were dug up in France and Belgium, and people are still killed each year by explosions from buried First World War shells (not to mention the disturbingly high levels of arsenic in the soil and water). Also seen in the film are British engineers constructing a bridge, prisoners of war working the fields, and children going back to school, albeit in open-air classrooms. As the film's title suggests, life was meant to return to a semblance of normality in the liberated territories, though for the men fitted with prosthetic devices and learning a new trade, "normality" would always be a relative term. – Jay Weissberg

Prog. 2

SAMMELT KNOCHEN! [Raccogliete le ossa!/Collect Bones!] (DE 1918)
REGIA/DIR: ?. PROD: Bild- und Filmamt (BUFA), Berlin. COPIA/COPY: DCP, 405 m., 12' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER., subt. FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Convincere l'opinione pubblica tedesca e austriaca che gli avanzi di ossa lavorati potevano costituire una gustosa materia prima per la produzione di margarina dev'essere stata un'ardua battaglia, ma l'ufficio per la propaganda cinematografica del Comando Supremo dell'esercito tedesco, il Bild- und Filmamt, la ingaggiò con umorismo e verve. Senza dubbio era l'unica via possibile.
Sammelt Knochen! (Raccogliete le ossa!) si apre con una scena di finzione nella casa di una famiglia agiata. La cameriera sta per gettare nella spazzatura le ossa avanzate dal sostanzioso pasto (doveva essere una famiglia veramente ricca per potersi permettere un banchetto del genere nel 1918), ma la cuoca la blocca e spiega che gli avanzi devono essere messi da parte per il recupero delle ossa. Arriva in cucina un giovanotto che raccoglie gli avanzi, e a questo punto inizia la parte documentaristica: veniamo informati dei meravigliosi risultati che la ROHAG – Chemische Rohproduktion-HandelsgmbH – può ottenere lavorando con le ossa.
Il numero di sottoprodotti è impressionante e contemporaneamente sconvolge lo stomaco. Suddivise e macinate per ricavarne grasso o farina animale, queste sostanze si trasformano praticamente in qualsiasi cosa: glicerina per ammorbidire le mani femminili, mangimi per animali, grasso lubrificante per macchinari, candele e, particolare più inquietante, margarina. Durante gli anni di guerra fu approvata la produzione di oltre 11.000 surrogati di sostanze alimentari. Nel 1916 la principessa Evelyn Blücher (che era nata in Inghilterra) commentò così questa situazione nel suo diario berlinese: "non credo che la Germania sarà mai ridotta alla fame, ma prima di allora questi surrogati la avveleneranno!"

Convincing the German and Austrian public that processed bone scraps were a palatable source of margarine must have been an uphill battle, but one that the German Supreme Army Command's cinema propaganda wing, the Bild- und Filmamt, undertook with humor and verve. No doubt it was the only way. Sammelt Knochen!*, roughly translated as "Collect Bones!," opens with a fictional scenario in a well-to-do home. The maid is about to throw out the family's leftover bones from their substantial meal (they truly must have been wealthy to afford such a repast in 1918), but the cook stops her and explains that the scraps must be saved for the bone collector. A young man arrives in the kitchen, picks up the offerings, and then the documentary element begins, as we're told about all the wonderful things ROHAG – Chemische Rohproduktion-HandelsgmbH – can do with the bones.*
The number of by-products are both impressive and stomach-churning. After being sorted and ground down into either bone meal or fat, the substances are turned into everything from glycerin for softening feminine hands to animal feed, machine grease, candles and, most disturbingly, margarine. Over 11,000 substitute foodstuffs were approved in the war years, leading English-born Evelyn, Princess Blücher, to write in her 1916 Berlin diary, "I don't believe that Germany will ever be starved out, but she will be poisoned out first with these substitutes!"
The princess was optimistic – food riots had already begun in the

La principessa era troppo ottimista: già nell'autunno del 1915 erano scoppiate le prime sommosse causate dalla carenza di generi alimentari, e il razionamento – assai insoddisfacente e malamente organizzato – era entrato nella vita di tutti, a eccezione dei più privilegiati. La partenza di tanti uomini per il fronte aveva provocato il brusco crollo della produzione agricola, e neppure il lavoro di centinaia di migliaia di prigionieri di guerra riuscì a garantire raccolti sufficienti. Si stima che in Germania, durante la guerra, la denutrizione e i suoi effetti abbiano mietuto 763.000 vittime, circostanza che aiuta a contestualizzare più correttamente la raccolta delle ossa. Quest'operazione, diretta dal governo, fu avviata nella primavera del 1917, e nell'estate di quell'anno veniva attuata anche in Austria-Ungheria, come testimonia un manifesto conservato presso la Wienbibliothek. Fu abbandonata quando i cannoni tacquero, ma la raccolta di ossa da riciclare in vari prodotti sarebbe stata reintrodotta in Germania durante la seconda guerra mondiale.

Sammelt Knochen!, 1918. (Lobster Films, Paris)

Questa copia è stata scoperta nel 2002 in un vecchio cinema di Buffalo (New York), il cui proprietario negli anni Dieci del secolo scorso era di origine tedesca. Nella zona egli era anche il titolare di uno stabilimento minerario, i cui lavoratori erano in gran parte di origine tedesca. Non sappiamo però come o quando egli sia entrato in possesso del film. – Jay Weissberg

autumn of 1915, and rationing had become a deeply unsatisfying and poorly organized part of life for all but the most privileged. Agricultural production had fallen precipitously with so many men at the front, and even the labor of hundreds of thousands of prisoners of war couldn't ensure that the land yielded sufficient amounts. It's estimated that 763,000 people died in Germany during the War from malnutrition and its effects, which puts the bone-collecting idea into proper perspective. The government-run operation was instituted in spring 1917 and was also in place in Austria-Hungary by that summer, as testified by a poster in the Wienbibliothek. Though the practice ended when the guns went quiet, collecting bones to be recycled into various by-products returned in Germany during World War II.

The print was discovered in 2002 in an old cinema in Buffalo, New York, whose owner during the 1910s was of German origin. He also owned a mining plant in town, whose workers were largely German nationals; unfortunately we don't know how or when he obtained the film. – Jay Weissberg

COMMENT J'AI MANGÉ DU PAIN K.K. (FR 1915)

REGIA/DIR: ?. CAST: Marie Dorly, Édouard Grisollet. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 15'20"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Il fatto che il cataclisma dell'agosto 1914 abbia vibrato un colpo mortale alla produzione cinematografica francese è considerato una verità incontrovertibile. La realtà è tuttavia più ricca di sfumature. Senza dubbio, la partenza per il fronte del personale degli studio, di cineasti, tecnici e attori bloccò per parecchie settimane l'abbondante produzione di film in corso in quel momento; ma le esigenze del pubblico e il desiderio di affermare la vitalità della nazione e di diffondere al più presto la propaganda governativa diedero subito nuova vita a quello spettacolo popolare che il cinema era, e continua a essere.

Le immagini di questo cinema patriottico cercavano di essere rassicuranti e adatte a tutti. La realtà della guerra costituiva in genere solo uno sfondo, destinato ad aggiornare alcune collaudate ricette che avevano dato ottimi risultati. Le storie d'amore del tempo andato rimanevano in primo piano, anche se ora fiorivano tra feriti gravi e vezzose infermiere. Assai spesso le produzioni del tempo di guerra erano drammi tesi a mettere in luce la solidarietà fra le classi sociali, tutte sottoposte alle

It's considered a basic truth that the seismic events of August 1914 were a sort of death blow for French film production. However, the facts are more nuanced. While it is true that the departure for the front of studio staff, filmmakers, technicians, and actors put a stop to the copious ongoing production of films for several weeks, the needs of the public and the desire to affirm the nation's vitality and disseminate government propaganda very soon gave renewed life to popular spectacle, which was, and remains, the cinema.

The images of this patriotic cinema sought to be reassuring and designed for everyone. The reality of the War was generally treated as a backdrop for updating some tried and true recipes that had already proven successful. The romances of yesteryear remained in the forefront, even if they now blossomed between gravely injured men and winsome nurses.

Most wartime productions consisted of dramas highlighting the solidarity between various social classes equally afflicted by the

privazioni di quel periodo; ma l'aspra realtà dei tempi fece diminuire solo lievemente la produzione di farse che il pubblico reclamava ancora a gran voce. È vero che "Les Pouics", i membri della famosa troupe comica animata da Jean Durand alla Gaumont, furono chiamati alle armi, ma le sale cinematografiche continuarono a esigere costantemente questo tipo di intrattenimento.

Comment j'ai mangé du pain K.K. è un archetipo di propaganda antitedesca che si propone come puro cinema comico. Un borghese di Parigi legge sul giornale del mattino la ricetta del pane K.K. (il *Kartoffelkriegsbrot* tedesco fatto con la fecola di patate, che sia per il suono – in francese K.K. si pronuncia "caca," ossia "cacca" anche in quella lingua – sia per la sostanza avrebbe fatto inorridire ogni buon francese), e convinto del suo valore nutritivo, chiede al panettiere di prepararne una pagnotta. L'artigiano, benché scettico, acconsente e consegna l'alimento, che provoca atroci dolori di stomaco al nostro audace buongustaio. Per consolarlo, quella sera stessa il panettiere gli reca un filone di buon pane francese.

Assai più efficace di altri film giudicati seri, una pellicola come questa assolve la funzione di accattivante testimonianza, ed è spesso più illuminante dei documentari d'attualità, che di solito erano comunque il frutto di un lavoro di ricomposizione. – Pierre Philippe

harsh realities of the period, but hard times only put a slight dent in the production of farces that the public still clamoured for. Admittedly, Jean Durand's famous comedy company at Gaumont, "Les Pouics", found themselves enlisted, but movie theatres continued to require a steady supply of such entertainment.

Comment j'ai mangé du pain K.K. *is an archetypal example of anti-German propaganda, and stands on its own as pure comedy. Opening his morning newspaper, a middle-class Parisian reads the recipe for K.K. bread, the German* Kartoffelkriegsbrot *made from potato flour, whose sound and substance – when pronounced, K.K. is the equivalent of "caca," or "poop" – would have horrified any self-respecting Frenchman. Convinced of its nutritional values, the man asks his baker to make him a loaf. Though sceptical, the artisan complies and delivers the bread, whereupon our bold gourmet is struck down by atrocious stomach pains. To console him, the baker brings him a loaf of good French bread that very evening.*

Far more effectively than other ostensibly serious titles, a film such as this functions as an appealing record, and is often more illuminating than pure documentary actualities, which in any event were generally pieced together. – Pierre Philippe

[FRAUENARBEIT IM ERSTEN WELTKRIEG] [Il lavoro femminile durante la prima guerra monndiale/Women's Work in the First World War] (DE 1917)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 15'; senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Landesfilmsammlung Baden-Württemberg.

Il filmato intitolato retrospettivamente *Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg* si fa notare, assai più di *La Femme française pendant la guerre*, per la sua fresca eccentricità visiva. La sequenza iniziale ha il puro sapore della comicità: tre donne recanti scale avanzano verso la cinepresa, con un'andatura più adatta alla slapstick comedy che alla propaganda. Dalle uniformi è chiaro che si tratta di dipendenti dell'azienda del gas, addette alla pulizia e alla manutenzione dei lampioni. Molte delle donne che ammiriamo in questo film dimostrano una deliziosa consapevolezza di sé mentre svolgono le loro mansioni, che si tratti di lavare le vetture del tram o di pulire le finestre. Vediamo anche donne che lavorano come macchiniste sui treni, fattorine del telegrafo, e anche (cosa insolita) donne che spalano carbone. La gamma professionale è eterogenea e il clima ottimistico.

In realtà la presenza delle donne nella forza lavoro tedesca fu meno stabile rispetto alla Francia (e soprattutto alla Gran Bretagna). Le opportunità di lavoro aumentarono nei settori in cui lo sforzo bellico esigeva personale supplementare, e diminuirono invece nei comparti che tradizionalmente impiegavano manodopera femminile, come l'industria tessile. Le aziende agricole utilizzavano soprattutto donne, che vi lavoravano per tutto l'arco dell'anno, ma nel periodo del raccolto impiegavano anche, a rotazione, gruppi di soldati che venivano mandati in licenza a questo scopo; il governo incoraggiava inoltre il ricorso a prigionieri di guerra e cittadini stranieri nei territori occupati, piuttosto che l'impiego di lavoratrici. La situazione cambiò in qualche misura nel gennaio 1917, quando il ministero della Guerra prussiano pose

There's a surprising degree of visual whimsy in the footage retrospectively titled Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg, *far more than in* La Femme française pendant la guerre. *The opening shot plays like comedy, as three women carrying ladders walk towards the camera, their gait more reminiscent of slapstick than propaganda. Their uniforms identify them as employees of the gas company, and they're cleaning and servicing lamp posts. Many of the women in this strictly urban compilation film have a delightfully self-conscious manner as they set about their tasks before the camera, whether washing down train cars or cleaning windows. Also seen are women train engineers, telegram messengers, and, unusually, women shoveling coal. The range of employment is heterogenous and the tone upbeat.*

In truth the presence of women in the German workforce was less stable than in France or, especially, Great Britain. Employment opportunities expanded in areas where the war effort demanded extra bodies, and decreased in sectors where women had traditionally found work, such as textile factories. Although farms were largely now worked by women throughout the year, rotating groups of soldiers were granted leave during harvest time, and the government encouraged the use of prisoners of war and foreign nationals on occupied territory over female laborers. Things changed somewhat in January 1917, when the Prussian Ministry of War appointed Marie-Elisabeth Lüders as

Marie-Elisabeth Lüders a capo del neoistituito Frauenarbeitszentrale (Ufficio centrale per il lavoro femminile), incaricandola di incrementare l'occupazione delle donne, soprattutto nell'industria. Nel 1918 600.000 donne erano addette alla produzione di munizioni; il numero totale delle lavoratrici impiegate nelle medie e grandi fabbriche crebbe di oltre 700.000 unità fra il 1913 e l'armistizio. Aumentò anche il numero delle infermiere (una professione tradizionalmente considerata femminile): alla fine della guerra ne erano registrate 1.100.000. Dopo la conclusione della pace i licenziamenti giunsero rapidissimi, e il ruolo svolto dalle donne nei disordini che caratterizzarono la rivoluzione tedesca del 1918-19 si può indiscutibilmente spiegare con l'atmosfera di fortuita indipendenza respirata negli anni di guerra, unita alle gravi privazioni sofferte.

Jay Weissberg

the head of the newly instituted Frauenarbeitszentrale (Women's Central Work Office), tasked with the mission of increasing the number of women in the workforce, especially in industry. By 1918, 600,000 women were working in munitions, and the total number of women employed by mid-sized to large factories increased by over 700,000 between 1913 and the Armistice. Nursing, traditionally thought of as a female occupation, also expanded, with approximately 1.1 million nurses registered by the war's end. Layoffs when peace was declared were swift, and the role of women in the upheavals during the German Revolution of 1918-19 can be unquestionably linked to the haphazard taste of independence of the war years, combined with the significant privations they suffered. – Jay Weissberg

RÉÉDUCATION DES MUTILÉS: AUX CHAMPS (FR 1917-18)

PHOTOG: Louis Chaix, Alphonse Gibory. PROD: Service Cinématographique de l'Armée (SCA); Service Photographique et Cinématographique de l'Armée (SPCA). COPIA/COPY: 35mm, 294 m., 18'21" (14 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Paris.

Molti film realizzati durante la prima guerra mondiale ci mostrano ex combattenti colpiti da gravi ferite, che vengono muniti di protesi e imparano un mestiere che li renderà il più indipendenti possibile. Queste pellicole costituiscono sempre uno spettacolo difficilmente tollerabile, e mi sono spesso chiesto se gli spettatori di quell'epoca fossero così abituati alla vista quotidiana dei mutilati, da accettare senza turbamenti ciò che a noi oggi sembra impressionante. Alcuni di questi film venivano proiettati nell'ambito dei normali spettacoli cinematografici, come per esempio (nel maggio 1917) *Rééducation des mutilés de guerre belge*s, elogiato da *Hebdo-Film* per aver documentato l'opera di riabilitazione svolta dal governo belga a favore di coloro che avevano "perso gloriosamente" le membra in battaglia. Il lungometraggio che seguiva questo tristissimo filmato d'attualità era *Youth's Endearing Charms*, con Mary Miles Minter; evitate, vi prego, ogni forma di ironia.

È impossibile calcolare il numero di soldati francesi che subirono amputazioni in seguito a ferite di guerra: le cifre disponibili oscillano fra 70.000 e un milione. I mutilati formavano un segmento così importante degli ex combattenti, che già nel 1916 apparvero giornali e riviste dedicati a loro e ai loro problemi: *Journal des Mutilés, Réformés et Blessés de la Guerre* (1916-1944; con alcune modifiche nella denominazione, per esempio da *Blessés* a *Victime*s); *Le Mutilé de l'Algérie* (1916-1938); *Le Mutilé de la Vienne* (1920-1922); *La France Mutilée* (1920-26); eccetera. Gli articoli trattavano problemi politici e sanitari, o esaminavano le protesi; vi erano anche recensioni di libri, e ampio spazio era dedicato al tema della riqualificazione. Nell'ultimo anno di guerra si stimò che il 60 per cento dei feriti provenisse dal settore agricolo (*Journal des Mutilés, Réformés et Victimes de la Guerre*, 9 febbraio 1918), circostanza che metteva a durissima prova le già carenti risorse alimentari della nazione. Fornire a questi ex combattenti arti artificiali e insegnare loro a coltivare nuovamente la terra corrispondeva quindi a un vitale interesse del governo.

In *Rééducation des mutilés: aux champs* compaiono mutilati che ricevono

There are many films from World War I showing former combatants with severe war injuries being fitted with prosthetic devices and trained for occupations that will make them as independent as possible. None of this footage is easy to watch. I've often wondered if audiences of the time were so used to seeing men with amputations in their daily lives that the elements that disturb us today were less distressing then. Some of these films were screened in regular cinemas, such as Rééducation des mutilés de guerre belges *in May 1917, praised by* Hebdo-Film *for showing rehabilitation efforts by the Belgian government for men who had "gloriously lost" their limbs during the fighting. The feature following this sobering actuality was* Youth's Endearing Charms*, starring Mary Miles Minter; check your irony at the door.*

The number of French soldiers with amputated limbs due to war injuries is impossible to calculate, with figures ranging from 70,000 to one million. They formed such a significant segment of former fighters that at least as early as 1916, newspapers and magazines appeared geared to these men and their concerns: Journal des Mutilés, Réformés et Blessés de la Guerre *(1916-1944; with various title changes, including* Blessés *to* Victimes*);* Le Mutilé de l'Algérie *(1916-1938);* Le Mutilé de la Vienne *(1920-1922);* La France Mutilée *(1920-26); etc. Articles were filled with policy questions, health issues, discussions of prosthetics, even book reviews, with much space devoted to re-training. In the last year of the war, it was estimated that 60% of the wounded were from the agricultural sector (*Journal des Mutilés, Réformés et Victimes de la Guerre*, 9 February 1918), which put an enormous strain on the nation's already decimated food resources. Fitting these ex-soldiers with artificial limbs and teaching them how to cultivate the land again was therefore of vital interest to the government.*

Rééducation des mutilés: aux champs *shows men being given new*

protesi nuove e si dedicano ad attività agricole (per esempio l'apicoltura) nella zona di Lione. Si noti la presenza di un lavoratore dei campi insieme alla moglie (una ricamatrice), scelti evidentemente per comunicare l'idea di una vita familiare felice e produttiva nonostante le amputazioni (la coppia appare anche in altre compilazioni). Girate da Louis Chaix (che in seguito avrebbe spesso collaborato con Jacques de Baroncelli) e Alphonse Gibory (che partecipò a *La Femme française pendant la guerre*), queste riprese intendevano convincere gli agricoltori feriti e le loro famiglie che la vita poteva essere "normale", dissuadendoli dall'abbandonare l'agricoltura proprio nel momento in cui questa diventava più necessaria. In un interessantissimo articolo pubblicato sul *Journal des Mutilés, Réformés et Victimes de la Guerre* (28 settembre 1918), R. Freytag, direttore della rivista *Ciné-Commercial*, esprime la propria delusione per il fatto che i suoi tentativi di far utilizzare questo film per incoraggiare e istruire gli agricoltori non avevano ancora avuto seguito. Questa posizione fu ribadita due mesi dopo su *Le Film* (19 novembre 1918): "la visione di film come questo sarebbe utilissima per propiziare il ritorno ai campi di molti dei nostri gloriosi compagni feriti." – Jay Weissberg

prosthetics and engaging in farm activities (as well as apiculture) in the area around Lyon. Worth noting is the presence of a field worker and his embroiderer wife, clearly chosen to convey the idea of a happy and productive family life notwithstanding amputated limbs (the couple appear in other compilations). Filmed by Louis Chaix (later a frequent collaborator of Jacques de Baroncelli) and Alphonse Gibory (who worked on La Femme française pendant la guerre*), the footage was created to encourage wounded farmers and their families that life could be "normal," and discourage them from abandoning agriculture precisely when it was most needed. An extraordinary article in the* Journal des Mutilés, Réformés et Victimes de la Guerre *(28 September 1918) by R. Freytag, director of the journal* Ciné-Commercial*, details his frustration that his lobbying for the use of film to reassure and educate wounded farmers had yet to be acted upon. This idea was reinforced two months later in* Le Film *(19 November 1918): "viewing such films would do much towards returning to the fields many of our glorious wounded comrades." – Jay Weissberg*

PETITE SIMONE (FR 1918)

REGIA/DIR: Julien Clément? CAST: Julien Clément (*Jean Balincourt*), Simone Genevois (*Simone*), ? (*Suzanna*), ? (*Yvonne Fougères*). PROD: Jycé? DIST: Ciné-Location Éclipse? COPIA/COPY: 35mm, 772 m., 37' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Van Rossum Collection). Nitrato preservato nel 2014/*Preserved from nitrate in 2014 at Haghefilm.*

Petite Simone fa parte di questa sezione sugli "Effetti della guerra", ma sarebbe stato altrettanto legittimo includerlo nel programma Desmet "Occhi nelle tenebre": narra infatti la storia di un soldato che ritorna a casa dopo aver perduto la vista in battaglia. La sua sventura è stata causata da una bomba, ma in molti altri casi la cecità temporanea o permanente era provocata dai gas. Nel 1915 il problema era già così grave da giustificare l'apertura di ospedali specializzati, tra l'altro a Londra e Firenze. Nello stesso anno, in Francia, André Dreux pubblicò *Nos soldats aveugles*, un volume sul trattamento fisico e psicologico dei soldati che avevano perduto la vista. La figura del soldato cieco compare spessissimo in quegli anni, anche prima del capolavoro di John Singer Sargent *Gassed* (1919): meno intollerabile delle immagini di colpi mutilati, riusciva a indurre alla compassione con la stessa forza e la stessa efficacia ed era inoltre ricca di echi metaforici, traducendosi facilmente nell'idea dei ragazzi condotti ciecamente al macello.

Nel film, girato a Nizza, il ricco Jean Balincourt (Julien Clément) è fidanzato con Yvonne Fougères, che è chiaramente donna di debole carattere, come indica lo spavento che la coglie quando si sporge da un promontorio a guardare verso il Mediterraneo. Poco prima che Jean parta per raggiungere il suo reggimento, alla villa del padre di lui giunge Suzanna, una giovane vedova accompagnata dalla figlioletta di cinque anni, Simone (Simone Genevois, eccessivamente affettata per gli spettatori moderni), che, munita di una lettera di presentazione, è in cerca di impiego. Suzanna viene assunta come governante e Jean parte per la guerra, ma torna a casa cieco. Il padre di Yvonne scrive una lettera in cui sconsiglia alla coppia di sposarsi;

Petite Simone *could be part of the Desmet "For a Better Vision" programme just as easily as "The Effects of War," since it's the story of a soldier who returns home after being blinded in battle. In his case, the cause was a bomb, but for many others, it was gas that left them either temporarily or permanently blinded. The problem was already serious enough in 1915 for special hospitals to be set up in London and Florence, among other places; that same year in France, André Dreux published* Nos soldats aveugles*, a treatise on the physical and psychological treatment of blinded soldiers. Representations of blind soldiers became ubiquitous throughout the period, even before John Singer Sargent's 1919 masterpiece* Gassed*; less difficult to digest than images of mutilated bodies yet still potent in their ability to generate compassion, they also became ripe with metaphor, conveying the notion of young men being blindly led to the slaughter.*

In the film, shot in Nice, wealthy Jean Balincourt (Julien Clément) is engaged to Yvonne Fougères, though judging by the fright she takes when looking out on a promontory over the Mediterranean, it's clear she has a weak character. Just before Jean joins his regiment, Suzanna, a young widow, and her five-year-old daughter Simone (Simone Genevois, overly precious for modern viewers) arrive at his father's villa with a letter of introduction and a request for employment. She's hired as a housekeeper and Jean goes off to war, but returns home blind. Yvonne's father writes a letter saying it's best the couple not marry, whereupon a despairing Jean heads to the

Jean, disperato, si avvia alle scogliere per uccidersi (è impossibile elaborare statistiche precise sui suicidi di soldati, ma devono essere stati moltissimi). Interviene la piccola Simone, e la devozione di Suzanna fa comprendere che Jean riuscirà a trovare l'amore, nonostante la sua disabilità.
Sul numero del 1° luglio 1918 di *Le Film*, un annuncio pubblicitario a tutta pagina della casa di distribuzione Ciné-Location Éclipse annunciava il primo film di Simone Genevois (1912-1995). In realtà ella era già apparsa sugli schermi almeno un anno prima, ma probabilmente Éclipse stava pubblicizzando una serie interpretata da "la petite," di cui *Petite Simone* è, sembrerebbe, il primo film, seguito da *La Tisane*, uscito alla fine di luglio, e da *Le Rêve de Simone*, giunto nelle sale all'inizio di settembre. Gli ultimi due titoli furono prodotti da Jycé, società che ci è altrimenti ignota, ma a quanto risulta Julien Clément diresse e interpretò *La Tisane*; è quindi possibile che egli abbia partecipato anche a questo film in entrambe le vesti. Oltre a lavorare nel cinema e a collaborare col teatro Odéon di Parigi, Clément fu autore, nel 1916, di un opuscolo di 32 pagine, *Poèmes de Guerre*, recante suoi componimenti in versi che egli leggeva ai soldati ricoverati. – Jay Weissberg

cliffs to kill himself (statistics for soldier suicides are impossible to accurately compile, but the numbers had to have been legion). Little Simone intervenes, and Suzanna's adoration ensures that Jean will find love, notwithstanding his handicap.
In the 1 July 1918 issue of Le Film, the distribution company Ciné-Location Éclipse placed a full-page advertisement announcing the first film of Simone Genevois (1912-1995). In truth she'd been acting on screen since at least the year before, but it's likely Éclipse was heralding a series with "la petite," of which Petite Simone is probably the first, followed by La Tisane, released at the end of July, and Le Rêve de Simone, in cinemas in early September. These latter two titles were produced by Jycé, a company we know nothing about, but Julien Clément is said to have directed and performed in La Tisane, which suggests he may also have acted in both capacities here. Aside from film work and an association with the Odéon theatre in Paris, Clément was the author in 1916 of a 32-page booklet, Poèmes de Guerre, consisting of verses he wrote and read to hospitalized soldiers. – Jay Weissberg

Prog. 3

[ANTOLOGIA FILMATI NEUROPATOLOGICI REALIZZATI DAL PROF. CAMILLO NEGRO CON ROBERTO OMEGNA] (IT 1906-1918)

REGIA/DIR: Camillo Negro. PHOTOG: Roberto Omegna. PROD: Ambrosio. COPIA/COPY: 35mm, 987 m., 48' (18 fps); b&w, col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA, ENG. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro/*Restored:* 2011, Museo Nazionale del Cinema, Torino, in collaborazione con/*with the collaboration of* Dipartimento di Neuroscienze dell'Università di Torino.

Camillo Negro, professore di neurologia, con il suo assistente Giuseppe Roasenda e con Roberto Omegna, esperto operatore, filma tra il 1906 e il 1908 alcuni suoi pazienti nel Cottolengo e nel Policlinico di Torino. Durante la prima guerra mondiale prosegue nel suo progetto di cinematografia scientifica nell'Ospedale Militare di Torino, documentando gli effetti delle sindromi di guerra sui soldati tornati dal fronte.
Ispirato dalle esperienze del chirurgo francese Eugène Doyen e soprattutto del neurologo romeno Gheorghe Marinesco, Negro è tra i primi a utilizzare la tecnica cinematografica per la ricerca e la divulgazione scientifica raggiungendo risultati, anche estetici e spettacolari, sorprendenti. La qualità fotografica delle riprese, la complice presenza di Negro in scena ma anche il pudore con cui si mostrano i pazienti sono i tratti distintivi di queste immagini che registrano, con un impatto visivo molto forte, stadi avanzati delle differenti patologie.
Sulla stampa dell'epoca le descrizioni delle conferenze tenute da Negro riflettono una struttura antologica articolata in capitoli o episodi che si modifica più volte negli anni Dieci e Venti per volontà stessa del suo autore.
Il filmato è presentato in Italia e all'estero con grande successo nel mondo accademico ma non viene mai distribuito commercialmente; dalla morte di Negro avvenuta nel 1927 giace poi invisibile per decenni e viene ritenuto anche dai più attenti filmografi un breve documentario di pochi metri. Lo storico Alberto Farassino all'inizio degli anni Ottanta

Between 1906 and 1908 a professor of neurology, Camillo Negro, with his assistant Giuseppe Roasenda and Roberto Omegna, an expert cameraman, filmed some of his patients in the Cottolengo charity hospital and the Policlinico in Turin. During the First World War he continued his scientific cinema project in Turin's military hospital, documenting the effects of the fighting on shell-shocked troops returning from the front line.
Inspired by the experience of French surgeon Eugène Doyen and particularly Romanian neurologist Gheorghe Marinesco, Negro was among the first to employ film technology for the purposes of scientific research and dissemination, achieving remarkable results, in aesthetic as well as medical terms. His films are distinguished not only by the quality of their photography, and the sympathetic onscreen presence of Negro, but also the sensitivity with which the patients are shown; powerful in their visual impact, they record the advanced stages of a variety of illnesses.
In the contemporary press, accounts of the lectures given by Negro indicate that the footage had the structure of an anthology, organized into chapters or episodes, which he modified several times in the 1910s and 20s.
Presented abroad as well as in Italy, the footage was a great academic success, but was never released commercially. Following Negro's death in 1927 it languished, invisible, for decades, considered even by the most scrupulous experts to be nothing more than a short documentary of only a few metres. In the early 1980s the noted Italian historian

descrive i materiali in pellicola di *La neuropatologia* da lui visionati: un frammento conservato dall'Istituto Luce e inserito da Virgilio Tosi nel suo documentario su Omegna (la crisi dell'isterica bendata) e due rulli in nitrato non proiettabili conservati da Maria Adriana Prolo a Torino. Credendo questi "scarti" le uniche immagini sopravvissute del filmato Farassino scrive: "Anche in un frammento di film di pochi metri, anche in uno scarto di montaggio c'è della vita che è passata e si è registrata per sempre. E spesso bastano due fotogrammi per fare una storia."

Un'analisi approfondita dei frammenti in seguito preservati e la scoperta di nuovi materiali in nitrato conservati dal Museo del Cinema hanno reso possibile la realizzazione di un'antologia (ca. 1.000 metri in 35mm) curata dal Museo in collaborazione con il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università di Torino, realizzata presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011. A partire dall'analisi delle fonti si è lavorato a un'edizione con un nuovo ordine di montaggio che permettesse di presentare correttamente tutti i materiali tra loro eterogenei. Si sono rivelati fondamentali per le ricerche i documenti cartacei conservati in un "fondo privato Omegna", le informazioni avute dallo storico Bujor T. Rîpeanu e il confronto con i filmati conservati dall'Arhiva Nationala de Filme di Bucarest.

La prima parte dell'antologia (29 min., bn) presenta gli episodi girati tra il 1906 e il 1908 sulla base del dettagliato resoconto della proiezione tenuta alla Salpêtrière di Parigi comparso il 12 marzo 1908 su *Phono Cinéma Revue*. Quest'ordine di montaggio risponde anche a una logica sia medica sia visiva, con una progressione dei "casi" dal particolare al generale. La parte centrale (3 min., bn) raccoglie le immagini che mostrano Negro circondato da un'équipe di medici e studenti. I materiali dedicati alle sindromi di guerra sono raccolti nella terza parte dell'antologia (16 min., bn e col.) con casi che documentano l'impatto devastante del conflitto anche sul contesto clinico neurologico. Una delle sequenza più significative e sconvolgenti tra le nuove aggiunte è quella che mostra un giovane rivivere lo shock della trincea in una stanza dell'Ospedale Militare. – Claudia Gianetto

Antologia di filmati neuropatologici , Camillo Negro, Roberto Omegna, 1918: paziente affetto da psicosi traumatica da guerra/*a shell-shock patient.* (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

and critic Alberto Farassino described the material he had seen of La neuropatologia*: a fragment conserved at the Istituto Luce, which was included by Virgilio Tosi in his documentary on Omegna, dealing with the fits of a blindfolded hysteric, and two unprojectable nitrate reels held by Maria Adriana Prolo at the archive in Turin. Believing these "scraps" to be the film's only surviving sequences, Farassino wrote: "Even in a fragment of film a few metres long, even in an offcut, there is life that has passed and been recorded forever. And often it takes just a couple of frames to make a story."*

An in-depth analysis of the fragments subsequently preserved, and the discovery of new nitrate material held in the Museo del Cinema, made it possible to assemble an anthology (about 1,000 metres, in 35mm), edited by the Museo in co-operation with the Neuroscience Department of the University of Turin, which was realized at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna in 2011. Starting from an analysis of the sources, a new editing sequence was devised, so that all the miscellaneous material could be correctly presented in a coherent order. Of crucial importance for this analysis were the paper documents held in a "private Omegna archive", information obtained from the historian Bujor T. Rîpeanu, and comparison with films conserved in the Arhiva Nationala de Filme in Bucharest.

The first part of the anthology (29', b&w) presents the episodes shot between 1906 and 1908, based on a detailed account dated 12 March 1908 of a screening at the Salpêtrière hospital in Paris, published in the first issue of Phono-Cinéma-Revue *(March 1908). The editing of this sequence corresponds to medical and viewing logic alike, with a progression of "cases" from the particular to the general. The middle part (3', b&w) consists of images showing Negro surrounded by a team of doctors and students. The material depicting shell-shock is collected in the third part of the anthology (16', b&w and colour), with cases documenting the war's devastating impact in clinical-neurological terms. One of the most significant and distressing sequences among the new additions shows a young man reliving the horror of the trenches in a room in the military hospital. – Claudia Gianetto*

Per la prima e la seconda parte di quest'antologia (32 min. sui complessivi 48) si rinvia alla sezioné"'Riscoperte e restauri". Appartiene invece a questa rassegna la terza parte. / *Parts one and two of this compilation film (lasting 32 minutes), will be screened in the section "Rediscoveries and Restorations" (R&R); the third part (16 minutes), of a shell-shock victim, is in "The Effects of War.*

APRÈS L'INCENDIE DE SALONIQUE, AOÛT 1917 (FR 1917)

PHOTOG: Gaston Haon. PROD: Service Cinématographique de l'Armée (SCA). COPIA/COPY: 35mm, 33.3 m., 2'03" (14 fps); senza didascalie/*no titles*. FONTE/SOURCE: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Paris.

"Ho visto una città morire, nella triplice agonia delle fiamme, della cenere e del fumo". L'altrimenti ignoto capitano Ibrahim Jessé-Ascher scrisse queste parole per la rivista francese *L'Illustration*, dopo aver assistito all'incendio di Salonicco (nella firma, il suo nome compare con la grafia "Inahim," ma si tratta sicuramente di un errore). Sotto il dominio ottomano la città era stata per molti secoli un gioiello multiculturale, ed era rimasta tale dopo essere passata alla Grecia nel 1912. Benché i distretti residenziali fossero divisi sulla base della religione e dell'etnia, la popolazione (in gran parte ebraica) era poliglotta e guardava con orgoglio alla propria tradizione cosmopolita. Essendo un grande porto, Salonicco divenne un'importante base per le truppe alleate dopo l'entrata in guerra della Grecia nel giugno 1917. Poi, il 18 agosto, il fornello di una cucina innescò uno spaventoso incendio, che incenerì vastissime zone della città e lasciò senza tetto 79.000 persone. Per controllare le fiamme furono necessarie 32 ore, in parte a causa delle antiquate attrezzature dei vigili del fuoco e dell'intrico di strade strettissime, ma anche perché l'approvvigionamento idrico era stato in gran parte requisito a uso delle decine di migliaia di uomini degli schieramenti alleati presenti in città.

Jessé-Ascher rievoca la scena con vivida forza: "Sembrava che una mano invisibile facesse passare sulla città la fiaccola della vendetta divina. Il flagello pareva dotato di una sorta di terribile intelligenza, di astuzia maligna. Si levava, indugiava, strisciava, balzava, e sotto il suo urto crollavano le case più alte, le moschee, le chiese, le sinagoghe. Neri come le candele di una messa satanica, oppure rosa o bianchi come gigli, i minareti svanivano imploranti, in questa terrificante liturgia dell'elemento scatenato ... Centomila sventurati, privi di rifugio, di mezzi, di pane, di vesti, maledicevano insieme – con la cieca ingiustizia della sciagura – il flagello che li aveva tratti alla rovina."

Data la forte presenza di truppe alleate, non sorprende che a Salonicco si trovassero numerosi cineoperatori pronti a filmare la strage. *Après l'incendie de Salonique, août 1917* fu girato da Gaston Haon, aggregato al Service Cinématographique de l'Armée. Dopo la guerra, fu proprio Haon a incoraggiare Julien Duvivier a intraprendere la carriera di regista: i due collaborarono al primo film di Duvivier, che fu un western, *Haceldama ou Le Prix du sang* (1919), e di nuovo nel 1929, a *Maman Colibri*.

È impossibile stabilire se *Après l'incendie de Salonique, août 1917* sia ricollegabile ai 100 metri di pellicola proiettati il 10 settembre a Parigi, che secondo *Hebdo-Film* documentavano "il terribile incendio che ha appena distrutto metà di Salonicco". – JAY WEISSBERG

"I saw a city dying, in the triple death throes of flame, ashes and smoke." The words belong to the otherwise unknown Captain Ibrahim Jessé-Ascher, writing in the French magazine L'Illustration*, after watching Thessaloniki burn (his byline reads "Inahim," which is surely an error). Salonica, as it was generally known then, had for centuries been a multicultural jewel under Ottoman rule, and remained so after becoming part of Greece in 1912. Though residential districts were divided by religion and ethnicity, the polyglot population (a majority of whom were Jews) was proud of its cosmopolitan reputation.*

As a major port, Thessaloniki became an important staging ground for Allied troops once Greece officially entered the War in June 1917. Then on 18 August a small kitchen fire turned into an unspeakable conflagration, reducing enormous sections of the city to cinders and leaving 79,000 people homeless. The blaze took 32 hours to control, partly because of antiquated fire-fighting equipment and narrow streets, but also because much of the water supply had been commandeered by the tens of thousands of Allied soldiers stationed there.

Jessé-Ascher evocatively described the scene: "It was as if an invisible hand were passing the torch of divine vengeance over the city. The scourge seemed endowed with a sort of terrible intelligence, a malicious subtlety. It rose, brooded, crawled, leapt up, and upon its impact, one by one, they all collapsed – tall houses, mosques, churches, synagogues. Like black candles from some Satanic mass, the minarets tapered away, pink, or lily-white, imploring to the last, in this terrifying liturgy of the unrelenting element…. One hundred thousand poor souls, with no refuge, no means, no bread, no clothing, at the same time cursing – with the total injustice of Woe – the scourge that had ruined them."

Given the large presence of Allied troops, it's not surprising that many cameramen were in Thessaloniki to record the carnage. Après l'incendie de Salonique, août 1917 *was filmed by Gaston Haon, attached to the Service Cinématographique de l'Armée. After the War, it was Haon who encouraged Julien Duvivier to become a director, and the two worked together on Duvivier's first film (a Western),* Haceldama ou Le Prix du sang *(1919), and again in 1929, on* Maman Colibri.

It's impossible to know whether Après l'incendie de Salonique, août 1917 *can be connected with the 100 metres of film screened on 10 September in Paris, described by* Hebdo-Film *as showing "the formidable fire that just destroyed half of Salonica." – JAY WEISSBERG*

LA CROIX ROUGE SUISSE ACCUEILLE DES RÉFUGIÉS FRANÇAIS EN GARE DE BÂLE (CH/DE 1917)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Alexander Gottfried Clavel-Respinger. COPIA/COPY: 35mm, 282 m., 17'37" (14 fps); did./*titles:* ENG (flash). FONTE/SOURCE: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Paris.

Si stima che nel corso della Grande Guerra i profughi francesi, uomini e donne, siano stati due milioni; tra questi vi erano circa 500.000 civili residenti nei territori occupati dai tedeschi, che furono rimpatriati attraverso la Svizzera. Inoltre, 68.000 prigionieri di guerra feriti e malati di entrambe le parti in conflitto furono accolti dalla neutrale Svizzera per attendere la fine del conflitto in varie strutture. I prigionieri di guerra francesi avevano persino un loro settimanale, lo *Journal des Internés Français*, pubblicato con il sostegno dell'ambasciatore francese in Svizzera dal 1916 al 1918, completo anche di annunci pubblicitari come il seguente: "Internati francesi di passaggio a Ginevra, venite a pranzo al ristorante Dumont. Gestito da Mme Dumont in assenza del marito che combatte al fronte".
Non sorprende che la Croce Rossa fosse seriamente impegnata nell'assistenza a questi uomini, vigilando sulle loro esigenze mediche e sulla corretta consegna di alimenti, lettere e pacchi; la stazione di Basilea aveva addirittura un'"infermeria" per i pacchi danneggiati. La posizione della città sul confine con l'Alsazia ne faceva un punto di passaggio nevralgico, che ospitava la commissione per gli ostaggi e i prigionieri civili (Commission des Otages et Prisonniers civils) e l'ufficio del comitato per il rimpatrio (Bureau du Comité des Rapatriés). Gli svizzeri accolsero molti rifugiati e prigionieri di guerra con sincera solidarietà, ma non tutti furono i benvenuti; lo storico Gérald Arlettaz ha ricostruito attentamente le difficoltà con cui dovettero scontrarsi i profughi che per le opinioni politiche o l'etnia erano considerati "problematici", con la conseguenza di estesi disordini in tutto il paese. – JAY WEISSBERG

It's estimated that 2 million French men and women became refugees during the Great War; among that number were approximately 500,000 civilians in German-occupied territories who were repatriated through Switzerland. In addition to these figures were the 68,000 sick and injured prisoners of war from both sides accepted by neutral Switzerland to wait out the conflict in various facilities. French prisoners even had their own weekly newspaper, the Journal des Internés Français*, supported by the French Ambassador to Switzerland and published between 1916-1918, complete with advertisements such as "French internees passing through Geneva, have your meal at Restaurant Dumont. Under the management of Mme. Dumont in the absence of her husband, fighting at the front."*
Unsurprisingly, the Red Cross was deeply involved in the care of these men, looking after their medical needs and ensuring that food, letters, and packages were properly delivered – the Basel train station even had an "infirmary" for damaged parcels. The city's location on the frontier with Alsace made it a crucial transition point, hosting the Commission on Civilian Hostages and Prisoners (Commission des Otages et Prisonniers civils) as well as the Office for the Repatriation Committee (Bureau du Comité des Rapatriés). Though many refugees and POWs were received with true compassion by the Swiss, not everyone was welcome; historian Gérald Arlettaz has written thoroughly on the difficulties faced by refugees whose politics or ethnicity were considered "problematic," resulting in considerable countrywide unrest. – JAY WEISSBERG

LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE (FR 1918)
REGIA/DIR: Alexandre Devarennes. SCEN: René Jeanne. PHOTOG: Alphonse Gibory. CAST: Suzanne Bianchetti. PROD: Service Cinématographique de l'Armée (SCA); Service Photographique et Cinématographique de l'Armée (SPCA). COPIA/COPY: 35mm, 363 m., 19'54" (Pt. 1), 314 m., 17'10" (Pt. 2) = 677 m., 37' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), Paris.
Uno speciale ringraziamento a Noëlle e Francine Guibert, nipoti del regista. / *With special thanks to Noëlle Guibert and Francine Guibert, the granddaughters of the film's director.*

Nel 1917 l'uomo politico Louis Barthou tenne alla Sorbona una conferenza che ebbe larga eco, "L'Effort de la femme française pendant la guerre" (L'operato delle donne francesi durante la guerra), il cui testo integrale fu pubblicato su *Le Monde Illustré* del 28 aprile 1917. Si tratta di una lettura assai interessante, soprattutto perché egli spiega come, a suo avviso, le attività delle donne a partire dal 1914 abbiano aiutato a dissipare la fama di sfacciate civette delle francesi. Barthou illustra anche nel dettaglio i vari modi in cui le donne col loro lavoro avevano contribuito allo sforzo bellico – egli calcola che 375.000 donne fossero allora impiegate nel settore privato – e sottolinea pure il sostegno morale assicurato da madri, mogli e sorelle mentre i loro uomini rischiavano la vita al fronte.

In 1917, politician Louis Barthou delivered a much-reported lecture at the Sorbonne, "L'Effort de la femme française pendant la guerre," published in full by Le Monde Illustré *(28 April 1917) and well worth reading, especially for the way he suggests that women's activities since 1914 helped to counter the reputation of French women as outrageous coquettes. He also details the various ways women's work had helped the war effort – he calculates that 375,000 women were then employed in the private sector – as well as the moral support given by mothers, wives, and sisters as their men put their lives on the line.*
Whether directly inspired by the speech or simply channeling

Forse direttamente ispirato da questo discorso, o forse semplicemente riecheggiando la retorica del momento, il regista Alexandre Devarennes (1887-1971), in collaborazione con René Jeanne, allora aggregato al Service Cinématographique de l'Armée, realizzò il film propagandistico in due parti *La Femme française pendant la guerre*, che uscì nell'estate del 1918 (è possibile che il titolo sia stato ripreso dall'omonimo libro pubblicato nel 1916 dalla contessa Roger de Courson). La breve scena iniziale di finzione (fra i cui interpreti compare la moglie di Jeanne, Suzanne Bianchetti, al suo esordio cinematografico) fa direttamente appello alle emozioni degli spettatori, mostrandoci una madre in lacrime attorniata dai suoi bambini. Il film si trasforma poi in un documentario, con le immagini delle donne che, in città e in campagna, svolgono mansioni tradizionalmente considerate maschili: quelle di facchino alla stazione ferroviaria, conducente di tram, spazzacamino, operaio di fabbrica, bracciante agricolo, ecc. Nella seconda parte vediamo i come le donne aiutino direttamente i soldati al fronte, confezionando abiti, lavorando come infermiere o artiste dello spettacolo, o prendendosi cura delle generazioni future. Dopo aver paragonato le donne contemporanee alle eroine del passato, Devarennes ci mostra donne che vengono decorate con medaglie e, per dare l'impressione di un documento aggiornato, lavoratrici ricoverate all'ospedale per le ferite subite nel bombardamento aereo che aveva colpito Parigi il 30 gennaio 1918.

Le didascalie d'apertura di ciascuna sezione consistono di split screen in cui appaiono donne variamente impegnate: arano i campi, lavorano in fabbrica, accudiscono i bambini. Secondo la rivista *Les Potins de Paris* (7 novembre 1918), *La Femme française pendant la guerre* fu il primo film a utilizzare questo tipo di didascalie animate, inaugurando una nuova moda cinematografica, ma si tratta di un'affermazione infondata. Alphonse Gibory, che in un'intervista del 1968 Devarennes indicava come operatore del film, lavorò alla Pathé e all'Éclair prima di entrare a far parte del Service Cinématographique durante la guerra. Collaborò con Devarennes in tre film e dopo l'armistizio fu ingaggiato dalla Croce Rossa americana, per la quale filmò la conferenza della Croce Rossa internazionale tenuta a Cannes nel 1919.

Barthou sottostimava notevolmente il numero delle lavoratrici francesi. Nel solo settore agricolo 3.200.000 donne sostituirono i tre milioni di agricoltori chiamati alle armi. Nel 1918 430.000 donne lavoravano nelle fabbriche di munizioni, 120.000 erano infermiere (tra queste solo 30.000 ricevevano uno stipendio), 11.000 erano impiegate negli uffici postali e 5.000 sui tram. Alla fine della guerra quasi tutte furono rapidamente licenziate. – Jay Weissberg

the rhetoric of the moment, director Alexandre Devarennes (1887-1971), working in collaboration with René Jeanne, then associated with the Service Cinématographique de l'Armée, made the two-part propaganda film La Femme française pendant la guerre, *released in the summer of 1918 (the title could have been lifted from that of Countess Roger de Courson's 1916 book, which was identical). An initial fictional scene with actors, including Jeanne's wife Suzanne Bianchetti in her screen debut, directly appeals to the emotions with its brief vignette of a mother crying as her children play around her. From there, the film shifts into actuality territory, showing women in the city and country performing jobs traditionally associated with men: train station porters, tram conductors, chimney sweeps, factory workers, farmhands, etc. The second part details ways women directly help soldiers at the front, whether by knitting clothes, working as nurses and entertainers, or caring for future generations. After comparing women of the time to heroines of the past, Devarennes shows women awarded medals and, to give it a relatively up-to-date feel, hospitalized workers injured in the 30 January 1918 aerial bombardment of Paris.*

Each part's opening intertitles consist of split screens with women engaged in various activities: plowing a field, in a factory, holding a baby. According to the magazine Les Potins de Paris *(7 November 1918),* La Femme française pendant la guerre *was the first film to use this type of animated intertitle and ushered in a new cinema fashion, though the claim is unsubstantiated. Alphonse Gibory, whom Devarennes credited as the film's cameraman in a 1968 interview, worked with Pathé and Éclair until joining the Service Cinématographique during the War. He collaborated with Devarennes on three films, and after the Armistice worked for the American Red Cross, for whom he filmed the 1919 International Red Cross conference in Cannes.*

Barthou significantly underestimated the number of women workers in France. In the agricultural sector alone, 3,200,000 female workers replaced the 3,000,000 farmers called up for service. By 1918, 430,000 women were working in munitions factories, 120,000 were nurses (of whom only 30,000 took a salary), 11,000 were employed in the post office, and 5,000 on the trams. When the War ended, most were quickly laid off. – Jay Weissberg

NOËL DE GUERRE (FR 1916)

REGIA/DIR: ?. SOGG/STORY: Félicien Champsaur. CAST: Le petit [Jean] Fleury (*André*), Léon Bernard (*il postino/the postman*), Marguerite Balza (*la madre di André/André's mother*), Angèle Lerida (*la moglie del postino/the postman's wife*). PROD: Films Georges Lordier. DIST: Agence Générale Cinématographique. USCITA/REL: 12.1916. COPIA/COPY: DCP, 15'; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Quando, nel dicembre del 1916, dopo undici mesi di massacri, la battaglia di Verdun finalmente si concluse l'esercito francese aveva già subito oltre 350.000 perdite. Su questo sfondo si dipana la trama di *Noël de guerre*, un film di straordinaria delicatezza che uscì intorno al Natale di quell'anno: André è un ragazzino che ha il papà al fronte, mentre la mamma si dà da fare per tirare avanti con i magri guadagni che riesce a raggranellare cucendo a macchina. Un gentile postino, che è in lutto per la morte del proprio figlioletto, legge la lettera che il fanciullo ha scritto a Babbo Natale per chiedergli qualche gioco; profondamente commosso, insieme alla moglie raccoglie i giocattoli del figlio e li dona ad André.

Benché dalle didascalie ricostruite non risulti chiaro se il padre di André sia stato ucciso – sappiamo che è al fronte – penso che gli spettatori dell'epoca avrebbero dedotto che era morto non solo dall'aria malinconica della madre, ma anche dalla presenza della sua macchina da cucire. Già nell'aprile 1916 alcune organizzazioni benefiche avevano iniziato a raccogliere denaro per offrire macchine da cucire alle vedove di guerra con figli, così da consentire loro di guadagnarsi da vivere. "Non si tratta di beneficenza; la macchina non viene regalata, ma venduta. Le rate mensili richieste alle destinatarie saranno però proporzionali ai guadagni previsti", scriveva *Le Figaro* del 22 aprile 1916, in considerazione del senso di dignità di queste donne. Poco dopo la guerra, a metà del 1919, intervenne direttamente lo Stato, per fornire macchine da cucire alle vedove di guerra che avessero almeno tre figli di età inferiore ai 16 anni. Secondo le stime, alla fine la guerra rese vedove 700.000 mogli francesi.

La straordinaria qualità della regia acuisce il disappunto per l'impossibilità di identificare il cineasta. Gli esterni a Parigi sono girati con fine senso di realismo e nelle scene in interni l'illuminazione è attenta a definire artisticamente persone e spazi, in modo da accentuare la tensione emotiva dell'opera. Secondo alcuni il produttore, Georges Lordier (circa 1883-1922), sarebbe anche il regista, ma non è possibile affermarlo con certezza. Lordier fu il cofondatore della rivista cinematografica *L'Echo du Cinéma* (che dopo poco tempo si fuse con *Le Cinéma*), e nell'intenso anno di *Noël de guerre* era presidente del Syndicat de la Presse Cinématographique oltre che proprietario del Cinéma des Folies-Dramatiques sul Boulevard Saint-Martin. Oggi egli è noto soprattutto per "Les Chansons filmées," ideate verso la fine del 1917 come strumento per promuovere la causa francese nei paesi alleati e neutrali mediante interpretazioni filmate di popolari canzoni francesi. Al momento della sua morte, nel gennaio 1922, aveva realizzato più di 300 di questi cortometraggi. – Jay Weissberg

By the time the Battle of Verdun finally ended in December 1916, after eleven carnage-filled months, the French army had suffered more than 350,000 casualties. That's the background to Noël de Guerre, *an extraordinarily tender film released around Christmastime that year, about André, a young boy whose father is away at the front, and whose mother is struggling to get by on the meager earnings she makes with her sewing machine. A kindly postman in mourning for the death of his own young child reads the boy's letter to Santa, asking for some toys; deeply moved, he and his wife gather their son's playthings and give them to André.*

*Although the reconstructed intertitles make it ambiguous as to whether André's father has been killed – we're told he's at the front – I'd argue that audiences at the time would have assumed he was dead, not just by his mother's melancholy air but by the presence of her sewing machine. Already by April 1916, charities were collecting money to provide sewing machines to war widows with children, so they could earn a living. "This isn't about charity; the machine would not be donated, but sold. However, monthly payments required of the recipients would be proportional to expected gains" (*Le Figaro*, 22 April 1916), thereby allowing these women a sense of dignity. Soon after the War, in mid-1919, the State itself stepped in, providing sewing machines to war widows who had at least three children younger than 16. It's estimated the war turned 700,000 French wives into widows by the time it was over.*

The astonishing quality of the direction makes it especially frustrating that we can't identify the filmmaker. Exteriors in Paris are shot with a true sense of realism, and interiors are lit with an eye to artistically defining people and spaces in ways that enhance the film's emotional tenor. It's been suggested that the producer, Georges Lordier (c.1883-1922), was also the director, though it's impossible to be certain. Lordier was the co-founder of the film magazine L'Echo du Cinéma *(merging shortly thereafter with* Le Cinéma*), and in the busy year of* Noël de Guerre, *he was president of the Syndicat de la Presse Cinématographique as well as proprietor of the Cinéma des Folies-Dramatiques on the Boulevard Saint-Martin. Today he is best known for "Les Chansons filmées," conceived in late 1917 as a way of promoting the French cause in allied and neutral countries via filmed enactments of popular French songs. By the time he died in January 1922, he had made over 300 such shorts. – Jay Weissberg*

Sulla via dell'oro/Prospecting for Gold/The Human Bridge. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

ORIGINI DEL WESTERN – 3

BEGINNINGS OF THE WESTERN – 3

"Il Western è il solo 'genere' cinematografico le cui origini si confondano quasi con quelle del cinema, che non abbia risentito il peso di circa 40 anni di ininterrotto successo. … Ma più ancora forse delle continuità storica di questo genere, ci meraviglia la sua universalità geografica." (André Bazin, 1953)

Negli ultimi due anni le Giornate hanno dedicato una sezione del proprio programma ai western americani delle origini – film di indiani, di cowboy o di cowgirl che fossero – realizzati e distribuiti fra il 1908 e il 1913. Quest'anno viene proposta una terza parte, imperniata però sui primi western europei. Il motivo? I western americani furono probabilmente i film più popolari tra quelli che giunsero in Europa all'inizio degli anni Dieci del secolo scorso. Questa popolarità si può spiegare in vari modi. Gli europei avevano una lunga consuetudine con le immagini del West americano, dalle mostre di George Catlin negli anni Quaranta dell'Ottocento fino alle prime tournée del Wild West Show di Buffalo Bill tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento. Secondo Francis Lacassin, poco dopo il volgere del secolo sia in Francia che in Germania l'editore Eichler iniziò a pubblicare le traduzioni dei "dime novels" di Buffalo Bill (ed anche dei racconti adattati), cui fecero seguito altre serie, come *Texas Jack, la terreur des Indiens* e *Sitting Bull le dernier des Sioux*. Quando, non più tardi del 1910, i film americani importati iniziarono a "invadere" l'Europa, il *Bioscop*e scrisse che chiunque avesse visitato i cinema a Londra o in provincia avrebbe constatato che i film western erano "i preferiti del pubblico". Nel giro di un anno le pellicole Selig, Pathé American, Flying A e Vitagraph divennero sempre più facilmente reperibili grazie alle agenzie di distribuzione di Londra e Parigi. Contemporaneamente, la Essanay aprì a Berlino un ufficio commerciale che distribuiva in lungo e in largo i propri film di Broncho Billy. E la casa proclamava che Broncho Billy (G.M. Anderson) era il primo personaggio americano "di fantasia famoso in tutto il mondo".
Contagiati dalla mania del selvaggio West, gli europei ebbero presto le

"The western is the only genre whose origins are almost identical with those of the cinema itself and which is as alive as ever after almost half a century of uninterrupted success. … Its world-wide appeal is even more astonishing than its historical survival." (André Bazin, 1953)

In the past two years, the Giornate has featured two different series of programs devoted to early American westerns – whether Indian, cowboy, or cowgirl pictures – made and released between 1908 and 1913. This year features another series of three programs, but the subject this time is early European westerns.
The reason? American westerns probably were the most popular film subjects shipped to Europe in the early 1910s. Several things may explain their popularity. Images of the American West had long been familiar to Europeans, from the exhibitions of George Catlin in the 1840s to the initial tours of Buffalo Bill's Wild West show in the late 1880s and early 1890s. Shortly after the turn of the century, according to Francis Lacassin, in both France and Germany, the publisher Eichler began releasing translations of Buffalo Bill *dime novels (as well as adapted tales), followed by other series such as* Texas Jack, la terreur des Indiens *and* Sitting Bull le dernier des Sioux. *As American film imports began to "invade" Europe by 1910, the* Bioscope *reported that anyone visiting picture theaters in London or the provinces, for instance, would find that "Western films are the favorites of an audience." Within a year, those of Selig, Pathé American, Flying A, and Vitagraph became more and more available through their rental exchanges in London and Paris. At the same time, Essanay opened a sales office in Berlin that distributed its* Broncho Billy *films far and wide. And the company boasted that Broncho Billy (G.M. Anderson) was the first American "world famous character-creation."*
Europeans soon got caught up in the Wild West craze with their

Joë Hamman (seduto/*seated*) con/*with* Folco de Baroncelli-Javon, nobile provenzale paladino della cultura della Camargue / *Provençal nobleman and promotor of Camargue culture.* (Palais du Roure, Avignon)

proprie versioni delle avventure western. In Gran Bretagna e in Germania come in Italia e in Danimarca (e probabilmente altrove), i produttori si cimentarono nello sfruttamento di questo genere emergente. Luke McKernan ha individuato oltre due dozzine di western britannici distribuiti fra il 1908 e il 1916, ma uno solo, *The Scapegrace* (1913), sembra essere sopravvissuto. Analogamente, Matthias Knopp ha identificato almeno dieci western tedeschi distribuiti fra il 1908 e il 1915, nessuno dei quali ci è pervenuto. Non si sa con esattezza quanti western siano stati prodotti in Italia, ma ne esistono almeno due realizzati da una casa come la Cines, meglio nota per i suoi spettacolari film storici: *Sulla via dell'oro* (1913) e *Nel paese dell'oro* (1914), ovviamente molto dissimili dagli "spaghetti western" che sarebbero diventati così famosi cinquant'anni dopo. In parallelo con la rassegna curata da Casper Tybjerg e Magnus Rosborn per le Giornate di quest'anno e dedicata all'influenza dei film svedesi sulle cinematografie degli altri paesi scandinavi, il lungometraggio di Holger-Madsen del 1916, *Manden uden fremtid* (L'uomo senza avvenire), interpretato dal popolare divo danese Valdemar Psilander, chiude appropriatamente questa riproposizione di western europei delle origini.

Ma la mania del selvaggio West furoreggiò specialmente in Francia, dove Gaumont divenne il produttore più importante quando ingaggiò l'attore-sceneggiatore-regista Joë Hamman (1883-1974), che aveva la particolarità di aver trascorso in gioventù vari anni negli Stati Uniti. Nel 1904 visitò il West e visse per parecchi mesi tra gli Indiani delle Pianure nelle riserve di Standing Rock e Pine Ridge. Poté così osservarne i costumi e ascoltare le storie della loro lotta per la sopravvivenza alla fine del XIX secolo. Molti anni dopo avrebbe rievocato quest'esperienza in "1904 … mon séjour à la réserve des Sioux de Pine Ridge" (*Western revue*, Parigi, dicembre 1973).

Joë Hamman. (Palais du Roure, Avignon)

Hamman fece i suoi primi western con la Lux e l'Eclipse: un film di quest'ultima casa fu apprezzato negli Stati Uniti quando uscì, alla fine del 1912, col titolo di *The Red Man's Honor*. Poi per la Gaumont, egli sceneggiò e interpretò, tra il 1911 e il 1913, più di una dozzina di film di cowboy e indiani, tutti di uno o due rulli diretti da uno dei principali cineasti della società, Jean Durand. Le trame – con la notevolissima eccezione di *Le Railway de la mort*, che, distribuito negli Stati Uniti con il titolo di *Their Lives for Gold*, fu accolto da recensioni contrastanti – possono sembrare abbastanza convenzionali, ma Durand e Hamman riuscirono a imprimere un'impronta originale a questi film girandoli in esterni nella regione della

own versions of western stories. Film producers from Great Britain and Germany to Italy and Denmark (and likely elsewhere) tried their hand at exploiting what was an emerging genre. Luke McKernan has found more than two dozen British westerns released between 1908 and 1916; but only one, The Scapegrace *(1913), seems to survive. Similarly, Matthias Knopp has identified at least ten German westerns released between 1908 and 1915; however, none are extant. How many westerns Italian film companies produced is unclear, but at least two survive from Cines, better known for its spectacular historical epics:* Sulla via dell'oro *(1913) and* Nel paese dell'oro *(1914), obviously very unlike the "spaghetti westerns" that became so famous fifty years later. In parallel with the film series at this year's Giornate curated by Casper Tybjerg and Magnus Rosborn devoted to the impact of Swedish films on other Scandinavian countries, Holger-Madsen's feature-length* Manden uden Fremtid *(*The Man Without a Future*, 1916), starring the popular Danish star Valdemar Psilander, aptly concludes the third of these early European western programs.*

*But the Wild West craze was particularly acute in France. There Gaumont became the most prominent producer when it hired the actor-writer-director Joë Hamman (1883-1974). Hamman was unique in having lived as a young man for several years in the United States. In 1904, he toured the West and spent several months living among the Plains Indians on the Standing Rock and Pine Ridge reservations. There he observed their way of life and listened to stories of their struggles to survive in the late 19th century. His memories of those experiences were published much later in "1904 … mon séjour à la réserve des Sioux de Pine Ridge" (*Western Revue *[Paris] 14, December 1973). Hamman first acted in western roles for Lux and Eclipse, and one of the latter company's films came in for praise in the U.S. as* The Red Man's Honor *in late 1912. Then, for Gaumont, Hamman wrote scenarios for and starred in more than half a dozen cowboy and Indian pictures, from 1911 to 1913, all one or two reels in length and directed by one of the company's chief filmmakers, Jean Durand. The stories – with the startling exception of* Le Railway de la mort, *released in the U.S. as* Their Lives for Gold *and receiving conflicting reviews – may be rather conventional, but Durand and Hamman made these films distinctive by shooting them on location in the Camargue region on the south coast of*

Camargue, sulla costa meridionale francese, i cui piatti paesaggi con distese d'acqua, zone sabbiose, canneti e poggi cespugliosi offrivano un ambiente relativamente simile a quelli dei western americani. Per di più, Hamman era un attore versatile, capace non solo di eseguire, a cavallo e con il lazo, acrobazie paragonabili a quelle di Tom Mix, ma anche di adottare la stoica postura e la solenne gestualità considerate all'epoca caratteristiche degli Indiani delle Pianure d'America. Per fortuna, unitamente al frammento *Face au taureau* dell'Eclipse (1913), molti di questi titoli Gaumont (più vari film comici nel cui cast figurano Gaston Modot e la troupe acrobatica "Les Pouittes") sono sopravvissuti. Le Giornate hanno il piacere di proporne sei nei primi due programmi di questa rassegna dedicata ai western europei delle origini. – Richard Abel

France, whose flat landscapes of watery expanses, sandy beaches, and hillocks of reeds and brush created a setting relatively similar to those of American westerns. Moreover, Hamman was a versatile actor who not only could perform roping and riding stunts rivaling those of Tom Mix but also could adopt the stoic, dignified posture and gestures considered at the time characteristic of the American Plains Indians. Fortunately, along with the fragment of Eclipse's Face au taureau *(1913), many of these Gaumont titles survive (plus several comic films, with casts that included Gaston Modot and the acrobatic troupe "Les Pouittes") and are more or less intact. The Giornate is especially pleased to screen six of them in the first two of these three early European western programs. – Richard Abel*

Prog. 1

CALINO VEUT ÊTRE COW-BOY (Calino as a Cowboy) (FR 1911)
REGIA/DIR: Jean Durand. CAST: Joë Hamman (*esperto di lazo/lasso expert*), Clément Migé (*Calino*), Berthe Dagmar, Edouard Grisollet, Gaston Modot. PROD: Gaumont. uscita/rel: 06.10.1911. COPIA/COPY: 35mm, 140 m., 6' (18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

In molti film della serie "Calino" della Gaumont – come nella serie della Pathé, "Boireau", con André Deed – il personaggio eponimo prova vanamente a imparare un mestiere. Anche questa pellicola si ispira vagamente a tale schema. L'esile trama, che vede Calino visitare il "Far West", funge da pretesto per una serie di acrobazie e numeri comici. Dapprima Hamman si esibisce in una serie di virtuosismi con il lazo, sia a piedi (alla Will Rogers), che a cavallo (alla Tom Mix). Poi Calino, evidentemente rientrato in città, distrugge con il lazo i mobili di casa e si mette a sparare nella stanza da bagno, sforacchiando i tubi dell'acqua che alimentano la vasca. Quando alla fine ritorna nel "Far West", i suoi amici cowboy lo issano su un mite somarello e portano in trionfo l'uomo e l'animale. La sequenza iniziale, girata su un palcoscenico contro uno sfondo nero, anticipa lo svolgimento comico della vicenda: a sinistra, Calino si pavoneggia in abiti da città; a destra, egli interpreta un cowboy che lanciato al galoppo su un bianco cavalluccio giocattolo prende di mira il suo doppio con un fucile giocattolo. – Richard Abel

*Many films in Gaumont's "Calino" series, much like Pathé's "Boireau" series (with André Deed), have the title character trying, unsuccessfully, to learn how to work at a particular job, and this film loosely fits that pattern. Here a very slight story in which Calino visits the "Far West" is the occasion for a series of stunts and comic skits. First, Hamman displays his prowess at rope tricks (*à la *Will Rogers) and horseback riding and lassoing (*à la *Tom Mix). Then, apparently back in the city, Calino uses a lasso to destroy the furniture in one of his rooms and then shoots up a bathroom, punching holes in the water pipes leading to a tub. When he returns to the "Far West" in the end, his cowboy friends set him on a docile donkey and carry off both man and beast in triumph. The opening shot, taken on a black-backdrop stage, sets up the expected comedy: on the left, Calino preens in his city slicker clothes; on the right, he plays a cowboy furiously riding a toy white horse and aiming a toy rifle at his double. – Richard Abel*

PENDAISON À JEFFERSON CITY (FR 1911)
REGIA/DIR: Jean Durand. SCEN: Joë Hamman. CAST: Joë Hamman (*cowboy Joë*), Berthe Dagmar (*proprietaria del saloon/saloon owner*), Gaston Modot, Edouard Grissollet, Mégé Cadet, Lucien Bataille, Carlos Avril, Vesta Harold. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 03.11.1911. COPIA/COPY: 35mm, 151 m., 7' (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Storia piuttosto ellittica di tre minatori: uno di loro viene falsamente accusato dell'assassinio di uno dei suoi amici e può essere salvato dall'impiccagione solo dall'altro. Il proprietario della miniera affida a Bill una borsa con i soldi delle paghe da portare in un posto lontano (il perché non è chiaro). Bill chiede a Burton di accompagnarlo (il proprietario lo sente). Dopo che Burton è invece partito con Joe (il perché e il dove non sono chiari), Bill scivola e cade in un profondo stagno, annegandosi.

This is a rather elliptical story of three miners, one of whom is accused falsely of killing one of his friends and can only be saved from hanging by the other friend. The mine owner entrusts Bill with a payroll bag that he is to deliver to a distant post (why is unclear), and he asks Burton to accompany him (which the owner overhears). After Burton goes off with Joë instead (why and where is unclear), Bill slips and falls into a deep pool of water and drowns.

Nel saloon si sparge la voce che il colpevole sia Burton. Questi, prima di essere arrestato, chiede disperatamente alla proprietaria del saloon di rintracciare Joë, l'unico che potrà scagionarlo (non è chiaro neanche dove Joë sia finito). Dopo una serie di abili cavalcate la donna riesce nell'impresa e Joë arriva al galoppo sul luogo dell'impiccagione in tempo per salvare l'amico.
Il film si segnala per la profondità di campo di certe riprese in esterni e soprattutto per le cavalcate della Dagmar e di Hamman. Una scena segue abbastanza agevolmente il cavallo di lei mentre percorre un'arida forra, attraversa uno stretto ponte (in un'inquadratura dal basso) e poi sale lungo il ripido pendio di una collina (in una corrispondente inquadratura dall'alto). La scena successiva ci mostra la galoppata di Hamman, coronata da un'abile discesa di lato lungo un altro impervio pendio. Alla fine egli spara un unico colpo di pistola (come l'eroina del successivo *Sallie's Sure Shot* della Selig, proiettato alle Giornate dell'anno scorso) che tronca miracolosamente la corda a cui il suo amico è appeso. – Richard Abel

Rumors begin to circulate in the saloon that Burton is guilty, and, just before being arrested, he desperately asks the female saloon owner to find Joë, who alone can exonerate him (where he has gone also is unclear). In a series of skillful horseback rides, she is successful, and Joë rides up to the scene of the hanging in time to save his friend.
The film is notable for several deep-space exterior shots, and especially for Dagmar and Hamman's horseback riding. One scene relatively smoothly tracks her horse through a dry gulch, over a narrow bridge (in a low-angle shot), and from the bridge up a steep hillside (in a corresponding high-angle shot). The next depicts Hamman's ride, capped by an expert sideways descent down another steep hillside. In the end, he fires a single revolver shot (like the heroine in Selig's later Sallie's Sure Shot*, shown at the Giornate last year) which miraculously severs the rope from which his friend is hanging. – Richard Abel*

LA PRAIRIE EN FEU (FR 1912)
REGIA/DIR: Jean Durand. SCEN: Joë Hamman. CAST: Joë Hamman (*Yellow Fox*), Berthe Dagmar (*Mrs. Brooks*), Ernest Bourbon (*William Brooks*), Gaston Modot, Pollos (*indiani/Indians*), Folco de Baroncelli (*abitante di Sioux Falls/Sioux Falls inhabitant*), Vesta Harold. PROD: Gaumont. uscita/rel: 19.01.1912. COPIA/COPY: DCP, 13'40", col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Questa pellicola anticipa vari dei successivi film di indiani della BISON 101 prodotti da Thomas Ince (ad esempio, *The Massacre*, *The Lieutenant's Last Fight*) in quanto narra una vicenda imperniata sui soprusi inflitti dal governo degli Stati Uniti agli indiani d'America. Nel South Dakota (dove Hamman era vissuto tra i Sioux), il capo Volpe Gialla ha un diverbio con il delegato governativo in merito all'importo del sussidio spettante alla sua tribù. Il delegato gli spara ferendolo a una mano. Dopo che la moglie del delegato (indiana anche lei) gli ha fasciato la ferita, Volpe Gialla riferisce alla tribù l'umiliazione subita. Gli indiani giurano vendetta e nottetempo danno fuoco alla cittadina di Sioux Falls, costringendo i coloni a fuggire a cavallo o con i carri. Ferito durante l'assalto degli indiani a uno dei carri, Volpe Gialla si allontana per morire in solitudine sulla cima di una collina.
Secondo film girato da Durand e Hamman nella Camargue, *La Prairie en feu* sfrutta maggiormente i paesaggi piatti e paludosi di quella regione, come sfondo delle peregrinazioni sia degli indiani che dei pionieri bianchi. Sioux Falls si compone invece di pochi edifici in legno (con banca e saloon affiancati e a malapena visibili), e l'unico indizio dell'incendio appiccato dagli indiani è costituito da lontani pennacchi di fumo e poi dal fumo che avvolge gli edifici. L'imbibizione e il viraggio aiutano a superare queste limitazioni, soprattutto nella parte conclusiva. Il viraggio viola valorizza la scena in cui i pionieri radunano il bestiame nella pianura acquitrinosa, soprattutto grazie all'artistica immagine di due alberi spogli che si riflettono nell'acqua in primo piano, mentre sullo sfondo si avvicinano cavalieri e animali. In un'altra, l'imbibizione rossa esalta la scena dell'ironica morte di Volpe Gialla, che si trascina sulla sommità di una collina in fiamme, si avvolge in un mantello e si corica a terra tra turbinii di fumo. – Richard Abel

This film anticipates several of the later BISON 101 Indian pictures produced by Thomas Ince (e.g., The Massacre*,* The Lieutenant's Last Fight*) in that it tells a story about how American Indians were treated badly by the United States government. In South Dakota (where Hamman had lived among Sioux Indians), Chief Yellow Fox gets into a dispute with a government agent over compensation owed to his tribe, and the agent shoots and wounds him in the hand. After the agent's wife (apparently also an Indian) bandages the wound, Yellow Fox reports the humiliation to his tribesmen, and they vow revenge. At night they set fire to the small town, and the settlers there flee on horseback and in carts and wagons. As the Indians attack one wagon, Yellow Fox is shot, and he goes off to die alone on a hilltop.*
The second film that Durand and Hamman shot in the Camargue region, La Prairie en feu makes more use of its flat, marshy landscape for both the Indians and white settlers to travel across. The town of Sioux Falls, however, is little more than a few wooden buildings (with a barely visible bank and saloon, side by side), and the only evidence of the Indians' fire comes in distant plumes of smoke and then the smoke engulfing the buildings. Tinting and toning helps overcome these limitations, especially in the concluding scenes. In the first, purple toning enhances the settlers' herding of cattle across the watery plain, most notably in a painterly image of two bare trees reflected in the foreground water as horsemen and cattle come forward in the background. In the other, red tinting heightens the scene of Yellow Fox's ironic death, as he staggers to the top of a burning hilltop, wraps himself in a robe, and lays down in the swirling smoke. – Richard Abel

Cent dollars mort ou vif , Jean Durand, 1912. (Coll. La Bibliothèque du film - Cinémathèque française, Paris)

CENT DOLLARS MORT OU VIF (Driven from the Ranch) (FR 1912)
REGIA/DIR: Jean Durand. scen: Joë Hamman. CAST: Joë Hamman (*cowboy Joë*), Berthe Dagmar (*Daisy Davidson, la figlia dello sceriffo/ the sheriff's daughter*), Max Dhartigny (*Davidson, lo sceriffo/the sheriff*), Ernest Bourbon, Gaston Modot. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 09?/16?.02.1912. COPIA/COPY: DCP, 13'20"; did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Questo è il primo western della Gaumont in cui Hamman interpreta il personaggio di un cattivo che, a differenza di Broncho Billy, non ha possibilità di redenzione. Incallito giocatore d'azzardo, un giorno Joë viene coinvolto in una rissa attirandosi le ire del suo padrone, lo sceriffo Davidson. Quella notte, per vendetta Joë spinge i cavalli dello sceriffo, andato in perlustrazione, fuori dal corral. La figlia dello sceriffo, Daisy,

This is the first of the Gaumont westerns in which Hamman plays a bad man who, unlike Broncho Billy, cannot be redeemed. An inveterate gambler, Joë gets into a brawl one day and suffers the disgrace of his employer, Sheriff Davidson. That night, while the sheriff is off on patrol, Joë takes revenge by driving Davidson's horses out of their corral; the sheriff's daughter

ode il rumore dei cavalli e si lancia al galoppo attraverso una piatta landa sabbiosa per avvertire il padre. Gli uomini dello sceriffo braccano Joë, ma egli riesce a fuggire saltando su un treno in transito: dopo aver sganciato i vagoni, si libera del macchinista buttandolo giù dalla cabina di guida della locomotiva. Lo sceriffo mette allora una taglia sulla sua testa e i suoi uomini riprendono a dargli la caccia tra le paludi. Quando lo sceriffo trova Joë stremato dalla fatica, anziché arrestarlo gli dà la propria pistola perché possa suicidarsi.
Questa copia è priva dell'imbibizione e del viraggio che avrebbero valorizzato la scena notturna della vendetta di Joë, la cavalcata di Daisy e l'inseguimento degli aiutanti dello sceriffo, oltre alla sequenza finale che si svolge sotto un sole rovente. La sezione centrale del film esalta invece le acrobazie compiute da Hamman sul treno e all'esterno dello stesso ed è priva di didascalie che potrebbero distrarre dall'azione. In una ripresa, egli cavalca verso il treno girando in direzione dell'obiettivo, poi balza da cavallo, corre e si aggrappa a una maniglia – la sua camicia campeggia in primo piano (sulla sinistra) quando vediamo passare il treno. Dopo aver abbattuto a colpi di pistola diversi uomini dello sceriffo, Joë si arrampica (in mezzo primo piano) sul tetto dell'ultimo vagone e striscia sopra le altre carrozze fino a raggiungere la locomotiva in corsa. In un'insolita inquadratura verso il basso delle catene e assi che collegano la locomotiva al primo vagone, egli cerca freneticamente di sganciarli, riuscendo alla fine nell'impresa. Hamman avrebbe ripreso queste acrobazie, con alcune varianti, in *Le Railway de la mort*, uscito quattro mesi più tardi. – Richard Abel

Daisy overhears the horses and rides off over a flat, sandy landscape to warn her father. The sheriff's men track Joë, but he escapes by jumping on a passing train, uncoupling the cars, and tossing the engineer out of the locomotive cab. Later the sheriff posts a reward, and the posse resumes its pursuit through a marshy landscape. The sheriff finds Joë collapsed from fatigue, and, instead of arresting him, offers him his own gun so he can commit suicide.
This print lacks tinting and toning, which would enhance the night scene of Joë's revenge, Daisy's horseback ride, and the posse's pursuit, as well as the final scene that occurs under a red-hot sun. The centerpiece of the film, however, puts Hamman's stunt work on display in and around the train – and has no intertitles to distract from the action. In one shot, he rides up to the train rounding a bend toward the camera, dismounts his horse, and runs and grabs onto a hand-hold – and his shirt looms into CU (in the left foreground) as the train passes. After shooting several of the posse, from the last train car, he crawls (in MCU) onto the last car's roof and crawls off over the other cars to reach the speeding locomotive. An unusual shot looking straight down at the chains and bars linking the still-moving locomotive and first train car shows him desperately, and finally successfully, trying to uncouple one from the other. Hamman would return to this stunt work, with variations, in Le Railway de la mort, *released four months later.* – Richard Abel

LE REVOLVER MATRIMONIAL (Un Mariage au revolver) (FR 1912)
REGIA/DIR: Jean Durand. scen: Joë Hamman. CAST: Joë Hamman (*Arizona Bill*), Berthe Dagmar (*Maud Baker*), Gaston Modot (*Mr. Baker*), Edouard Grisollet, Eugène Bréon, Max Dhartigny (*suitors*), Davrières (*the maid*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 05.04.1912. COPIA/COPY: DCP, 10'30"; did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

In questo film, che racconta una contrastata storia d'amore ambientata in Arizona, Hamman riprende il personaggio che aveva interpretato nella serie "Arizona Bill" della Eclipse. Siamo di fronte a una commedia piuttosto convenzionale in cui il ricco proprietario di un ranch, il signor Baker, è contrario alla storia d'amore tra la
nipote Maud e un semplice cowboy. I due devono pertanto escogitare uno stratagemma per fuggire e sposarsi. Benché girato nella Camargue, il film non ne sfrutta a fondo il tipico paesaggio e, cosa insolita, si impernia su tre lettere: la prima per presentare Bill a Baker, le altre per la dichiarazione d'amore di Bill e per il piano di salvataggio di Maud. In una scena, inoltre, Bill spaventa un domestico in blackface.
Il film ha tuttavia momenti interessanti. Da bravo eroe del West, Hamman aiuta ad atterrare un toro e poi, con gli amici, "rapina" il treno su cui viaggiano Maud e lo zio così da poter fuggire a cavallo con lei. La scena in cui Maud riceve la lettera di Bill e viene sorpresa dallo zio che gliela strappa di mano, fa un insolito uso (almeno per film come questi) di un grande specchio, collocato sul fondo a sinistra, che permette a cameriera, domestico e zio doppie entrate in campo. I momenti comici migliori si collocano all'inizio e alla fine: nella prima scena, Maud è corteggiata da sei pretendenti, ognuno

Le Revolver matrimonial *sets its story of thwarted love in Arizona and has Hamman revive his character from Eclipse's "Arizona Bill" series. This is a rather conventional comedy in which a wealthy ranch-owner, Mister Baker, refuses to let a mere cowboy romance his niece Maud, and the two have to find a way to elope and marry on their own. Although shot in the Camargue, the film makes little use of the distinctive landscape and, in an unusual move, relies on three letters: one to introduce Bill to Baker, the others for Bill's confession of love, and Maud's plan for her rescue. It also has Bill scare a servant in blackface.*
But the film certainly has moments of interest. As a western hero, Hamman gets to help wrestle a bull down to the ground and later, with friends, "hold up" the train carrying Maud and her uncle so he can ride off with her. The scene in which Maud receives Bill's letter and then her uncle spots and seizes it also makes unusual use (at least for these films) of a large mirror in the left background that gives the maid, servant, and uncle doubled entrances into the shot frame. The best comic moments come in the opening and closing. In the first scene, six suitors

dei quali svolge un piccolo compito quando si tratta di porgerle una tazzina di caffè, ottenendo come risultato le boccacce di lei. Nel finale, Bill cattura con il lazo un ministro del culto e lo trascina nel deserto per unire in matrimonio i due innamorati che se ne stanno a cavallo stringendosi la mano.

Richard Abel

court Maud, each of which has one simple task in the process of giving her a cup of coffee – which results in her grimace. In the end, Bill lassoes a preacher and drags him into the desert to wed the two lovers as they clasp hands on horseback.

Richard Abel

THE SCAPEGRACE (GB 1913)

REGIA/DIR: Edwin J. Collins. SCEN: Frank Dilnotte. CAST: Reginald Davis (*Jack Marriot*), Jack Miller (*suo padre/his father*), J.L.V. Leigh (*Manoel Garcia*), Una Tristram (*Molly Summers*), Alfred Brandon (*Arthur Seymour*). PROD: Cricks. copia/copy: incomp., 35mm, 1768 ft., 27' (18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Tipico film del marchio "Lion's Head", *The Scapegrace* fu girato allo studio Cricks di Croydon, con le ghiaiose brughiere locali come surrogato dei paesaggi dello Yukon.

Lo *scapegrace* (ossia il buono a nulla) del titolo, Jack Marriot, si indebita giocando d'azzardo nei casinò di Londra. Cacciato dal padre, si imbarca per Vancouver con un po' di denaro offertogli da un ex compagno di gioco. Arriva nello Yukon giusto in tempo per partecipare alla corsa all'oro, ma entra in conflitto con Manoel Garcia, un pistolero messicano che ha messo gli occhi su Molly, cameriera presso il saloon del luogo. Jack affronta il messicano, conquistandosi così l'amicizia di Molly, e poi si dà, con buon successo, all'attività di cercatore d'oro. Manoel spia Jack mentre questi nasconde la polvere d'oro nella propria tenda; più tardi, al saloon, cerca di farlo ubriacare, ma Molly gli fa saltare il bicchiere di mano con un colpo di pistola. Il messicano segue Jack fino al giacimento che egli ha in concessione, lo lega, si impadronisce dell'oro e infine appicca il fuoco alla tenda. Molly, che ha seguito Manoel, interviene in aiuto di Jack ma viene sopraffatta. Gli abitanti della cittadina, notata la scomparsa della ragazza, si mettono alla sua ricerca e riescono a tirar fuori Jack dalla tenda in fiamme. Inseguito, il messicano cerca di attraversare un ponte fatiscente trascinandosi dietro Molly ma precipita e muore, mentre Jack salva la fanciulla recuperandola da una sporgenza rocciosa. Tornato in città, Jack riceve, in ritardo, una lettera con cui suo padre, compiaciuto per i successi da lui ottenuti nelle miniere d'oro, gli annuncia la propria visita. Il genitore arriva proprio in quel momento e si riconcilia con il figlio, il quale gli presenta Molly.

Il film Il film si dilunga un po' troppo sull'antefatto e la recitazione è appena passabile; ma le riprese in esterni valorizzano egregiamente una vicenda di questo tipo. Inoltre, la copia è completa, circostanza insolita per quel periodo. Nel complesso, siamo di fronte a un buon tentativo, da parte di un modesto studio britannico, di sfruttare commercialmente la fame di western del pubblico. – Bryony Dixon

A rather typical "Lion's Head" brand film, The Scapegrace *was shot at the Cricks studio in Croydon with local gravelly heathland standing in for the Yukon.*

The scapegrace (or "good for nothing"), Jack Marriot, gets into debt gambling in the fleshpots of London. Cut off by his father, he takes a ship for Vancouver with some money given by one of his former gambling friends. In the Yukon, he arrives in time for the Gold Rush and falls foul of Manoel Garcia, a Mexican gunslinger who has designs on Molly, a bar girl at the local saloon. He stands up to the Mexican, earning Molly's friendship, and has some success panning for vgold. Manoel spies Jack hiding his gold dust in his tent and later at the saloon tries to get him drunk, but Molly shoots the glass out of his hand. The Mexican follows Jack back to his claim, ties him up, steals the gold, and sets fire to the tent. Following the Mexican, Molly tries to help but is overpowered. Missing Molly, the townspeople search for her and rescue Jack from the burning tent. Pursued, the Mexican tries to cross a rotten bridge with Molly; while he falls to his death, Jack rescues Molly from a ledge. Back in town, Jack receives a delayed letter from his father who, impressed with his success in the goldfields, promises to visit. The father arrives at that very moment, and reconciles with Jack, who introduces him to Molly.

The film has a slightly overlong set-up, and the acting is little more than adequate; but the location shooting works well for this kind of story. And the print is complete, which is unusual for the period. Overall, this is a good example of a modest British studio's attempt to cash in on the public appetite for westerns. – Bryony Dixon

Prog. 2

COEUR ARDENT (Gloeiend Hart/The Heart of the Red Man) (FR 1912)

REGIA/DIR: Jean Durand. SCEN: Joë Hamman. CAST: Joë Hamman (*Coeur Ardent*), ? (*Sitting Bear*), Berthe Dagmar (*Sun Ray, la figlia del capo tribù/Chief Sitting Bear's daughter*), Gaston Modot (*capo della tribù rivale/a rival tribe's chief*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 24.09.1912. COPIA/COPY: 35mm, 260 m., 13' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preserved in colour in 1991 at Haghefilm through an internegative.

Coeur Ardent narra una storia relativamente semplice che si sviluppa intorno a un amore contrastato con atti disperati e loro punizione, prove di coraggio e riconciliazione finale e con personaggi che sono tutti indiani d'America. Orso Seduto respinge Cuore Ardente quale corteggiatore di sua figlia Raggio di Sole. I due innamorati rubano il bestiame di un'altra tribù e glielo offrono. Nuovamente respinto e costretto a restituire il maltolto, Cuore Ardente viene catturato dall'altra tribù e sottoposto a un "processo" per cui egli deve fuggire a cavallo bersagliato da colpi d'arma da fuoco. Benché ferito, Cuore Ardente riesce ad attraversare con il cavallo un largo fiume per poi crollare al suolo sulla riva opposta. Raggio di Sole ode la sparatoria e lo raggiunge. Lui le prende il fucile e fa fuoco contro i guerrieri nemici che sopraggiungono. Orso Seduto riconosce ora il valore di Cuore Ardente e dà il suo consenso al matrimonio della coppia.

Joë Hamman, Berthe Dagmar in *Coeur Ardent*, Jean Durand, 1912. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

Filmato in gran parte in esterni nella Camargue, *Coeur Ardent* permette ancora una volta ad Hamman di sfoggiare il proprio virtuosismo sia quando cavalca sia quando deve attraversare a nuoto con un cavallo un profondo corso d'acqua. Può anche essere interessante notare come il confronto tra Orso Seduto e i due innamorati si sposti dall'esterno del teepee ad un interno piuttosto spoglio e come l'imbibizione delle inquadrature iniziali della coppia corrisponda a quella, di un rosso ancor più profondo, della scena conclusiva in interni dove Orso Seduto si riconcilia con gli innamorati. – Richard Abel

Coeur Ardent *tells a relatively simple story of thwarted romance, desperate action, punishment, bravery, and eventual reconciliation, involving only American Indian characters. After Sitting Bear rejects Coeur Ardent (Blazing Heart in the American release) as a suitor for his daughter, Sun Ray (American release: Firefly), the two lovers steal another tribe's cattle as an offering to her father. Again rebuffed and told to return the herd, Coeur Ardent is captured by the other tribe and forced to undergo a "trial" in which he has to ride off while being shot at. Although wounded, he and his horse cross a wide river, and he collapses on the shore. Sun Ray hears the shooting, reaches him, and he takes her rifle to shoot several pursuing warriors from the other tribe. Sitting Bear now accepts Coeur Ardent's bravery and agrees to the couple's marriage.*

Largely filmed on location in the Camargue region, Coeur Ardent *allows Hamman once again to exhibit his skills at horseback riding and swimming with a horse in deep water. Otherwise, it may be of interest by moving the confrontations between Sitting Bear and the lovers from outside his teepee initially to a rather spare interior and then matching the tinting of the opening shots of the lovers with the even deeper red of the concluding interior scene where the chief reconciles with the lovers. – Richard Abel*

LE RAILWAY DE LA MORT (Their Lives for Gold) (FR 1912)

REGIA/DIR: Jean Durand. SCEN: Joë Hamman. cast: Joë Hamman (*Joe Barker*), Max Dhartigny (*Tom Burke, il rivale/his rival*), Ernest Bourbon (*macchinista/engineer*), Berthe Dagmar, Gaston Modot (*passeggeri/train passengers*), Edouard Grisollet (*controllore/conductor*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 14.06.1912. COPIA/COPY: DCP, 17'13", col. (imbibito e virato/tinted & toned); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Questo film, che ricorda la versione abbreviata di *Protéa* dell'Éclair (1913) presentata alcuni anni fa a Bologna, si preoccupa non tanto di mantenere la continuità narrativa quanto di allestire una serie di pericolosi numeri in scene d'azione sempre più spettacolari. Fosca storia d'avventure che attinge liberamente a Jack London, questa vicenda di "bramosia d'oro" trasforma due amici, Joe Barker e Tom Burke, in acerrimi antagonisti nella frenetica ricerca della concessione mineraria segreta che un cercatore d'oro morente ha affidato loro.

Girato in esterni nella Camargue, il film è ambientato nelle praterie del Nebraska, in cittadine chiamate Rockfield, Silver City e Fort William e nei territori circostanti. Il paesaggio piatto, vuoto, talora paludoso, è quello, familiare, degli altri western di Hamman, ma questa volta gli inseguimenti si svolgono non solo a cavallo o, come in *Cent dollars mort ou vif*, in treno,

Reminiscent of the shortened version of Éclair's Protéa *(1913) shown a few years ago in Bologna,* Le Railway de la mort *is less concerned with narrative continuity than with setting up dangerous stunts in ever more spectacular action sequences, one after another. A grim adventure tale that borrows liberally from Jack London, this "lust for gold" story turns two friends, Joe Barker and Tom Burke, into fierce antagonists in their frantic search for the secret claim that a dying gold miner has entrusted to them.*

Shot on location in the Camargue region, the story supposedly is set on the Nebraska prairie, among and beyond towns named Rockfield, Silver City, and Fort William. The flat, empty, sometimes marshy landscape is familiar from Hamman's other westerns, but now the chases involve not only horses and, as in Cent dollars

ma anche con l'unica auto del posto. Rispetto ai film precedenti, anche i set in esterni sono più elaborati, con un utilizzo espressivo della profondità di campo. In particolare sono notevoli, all'inizio, certe inquadrature (più tipiche di Léonce Perret) filmate da interni bui accentuati dall'imbibizione blu scuro, come quella in cui Joë apre la porta e sorprende Tom che se ne va via nella notte o quando vediamo lo stesso Joë, incorniciato dall'apertura di una tenda, allontanarsi da solo a cavallo.

A fare più colpo sono ovviamente le sequenze d'azione. Tom, in campo lungo, balza sull'ultimo vagone di un treno in transito, prontamente inseguito a cavallo da Joë; nel controcampo dall'interno del vagone, Tom e Joe si scambiano delle rivoltellate. Non riuscendo a raggiungere il treno, Joe attraversa la prateria allagata fino a un alto ponte a segnali sovrastante i binari, da cui può saltar giù sul vagone di coda. Mentre la locomotiva procede spedita, egli deve affrontare il fuochista che avanza verso di lui, riuscendo a scaraventarlo a terra. Arrivato sul tetto della cabina di guida, spara al macchinista e quindi sgancia le carrozze. Rimasto bloccato con i furibondi passeggeri nei vagoni staccati, Tom decide di attraversare a piedi le paludi, poi si traghetta dall'altra parte di un fiume, "noleggia" una vettura a Fort Williams e arriva in un punto abbastanza avanti per trascinare sui binari due grossi tronchi. In un impressionante campo lungo, la locomotiva piomba sui tronchi, si rovescia lateralmente, piombando sulla scarpata; poi, un'inquadratura più ravvicinata ci mostra Joe che esce strisciando dal finestrino della cabina, vivo per miracolo. Nell'ultima sequenza, alcuni mesi più tardi, Joe scopre il giacimento dove Tom sta lavorando. Si avvicina furtivo al magazzino in cui sono conservati gli esplosivi e – ripreso in un morbido controluce attraverso una tendina quadrettata – apre una finestra per gettarvi dentro una torcia. Quando il fumo si dirada, l'intero sito è ridotto in macerie e una dissolvenza ci mostra Tom morente che si trascina verso il cadavere di Joe per strappargli dal palmo chiuso della mano una manciata di minuscole pepite d'oro.

Nonostante lo sviluppo della vicenda nello spazio e nel tempo lamenti alcune discrepanze logiche, *Le Railway de la mort* ha una sicurezza narrativa tale da meritarsi uno speciale encomio da parte di G. H. Blaisdell nel *Moving Picture World* del 10 agosto 1912. – Richard Abel

mort ou vif, *a train, but also the only automobile in the area. The exterior sets also are more elaborate than those of the previous films, often arranged in deep-space compositions. Especially notable, however, are the framed shots early on (more characteristic of Léonce Perret) looking out from darkened interiors, accentuated by deep blue toning, as when Joe opens a door to see Tom steal away in the night and then, framed by a tent opening, Tom goes off alone on horseback.*

Most striking, of course, are the action sequences. Tom, in a long shot, leaps onto the last car of a passing train, quickly pursued by Joe on horseback; in a reverse-angle shot from within the train car, Tom and Joe trade gunshots. When Joe fails to catch the train, he races across the flooded prairie to a high signal arch over the tracks, from which he can drop onto the top of the last train car. There, looking ahead past the speeding locomotive, he has to confront the advancing fireman and toss him aside. After climbing onto the locomotive cab roof, he shoots the engineer and then uncouples the train cars. Now stranded with the angry passengers beside the stalled train cars, Tom rushes off across the marshy landscape, pulls himself across a river in a skiff, "borrows" a truck at Fort Williams, and reaches a point far enough ahead that he can drag two heavy timbers onto the rails. In a stunning long shot, the locomotive hits the timbers, flips over on its side, plows into the dirt, and Joe, in a cut-in closer shot, crawls out of the cab window, barely alive. In the final sequence, months later, Joe discovers the mining claim that Tom is now working. He stealthily approaches Tom's storehouse of explosives and, softly silhouetted through gingham curtains, opens a window to toss a burning brand inside. When the smoke of the explosions clears, the whole site is in ruins, and a dissolve reveals the dying Tom crawling to Joe's body and grasping from his clutched hand a few tiny gold nuggets.

Le Railway de la mort *sustains this narrative drive with such confidence that, despite any logical discrepancies in its handling of space and time, the film won special praise from G. H. Blaisdell in* Moving Picture World *(10 August 1912).* – Richard Abel

FACE AU TAUREAU (Dem Stier gegenüber) (FR 1913)

REGIA/DIR: ?. scen: ?. CAST: Joë Hamman (*Arizona Bill*), ? (*Arbaud*), ? (*Mrs. Raynaud*). PROD: Eclipse. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 104 m., 5' (18 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Archives françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy.

Dopo i western da lui interpretati per la Gaumont e diretti da Jean Durand, Hammon tornò all'Eclipse per realizzare un buon numero di film della serie "Arizona Bill", forse con la regia di Gaston Roudès. *Face au taureau* pare essere l'unico titolo sopravvissuto ed è incompleto. Come altri western di Hamman, anch'esso venne girato nella Camargue: alcune inquadrature ci mostrano degli uomini a cavallo che guidano al pascolo il bestiame in un paesaggio piatto e ricoperto d'arbusti. Purtroppo mancano le prime scene in cui la storia si viene definendo e anche nel materiale superstite ci sono diverse lacune.

Arizona Bill deve affrontare una canaglia di nome Arbaud, che vuole

Following his Gaumont western films, directed by Jean Durand, Hammon returned to Eclipse to make several Arizona Bill *films, perhaps directed by Gaston Roudès.* Face au taureau *seems to be the only title that survives, and it is incomplete. Like Hamman's other westerns, the film was shot on location in the Camargue, with shots of horsemen herding cattle through a flat, scrubby landscape. Unfortunately, the first scenes that set up the story are missing, and there are several gaps in the footage that remains.*

Arizona Bill has to confront a villain named Arbaud, who wants

Joë Hamman in *Face au taureau*, 1913. (Collection EYE Filmmuseum, Amsterdam)

impossessarsi della fattoria di una vedova, la signora Raynaud. Rimaste senza effetto le sue minacce, il furfante avvelena la fonte che rifornisce d'acqua la fattoria. Ma Bill scopre questo piano malvagio quando il suo cavallo stramazza al suolo dopo essersi abbeverato. Furioso, Arbaud scatena "Lou Cande," un toro selvaggio che attacca la proprietaria della fattoria. Costei trova scampo arrampicandosi sulla scala del granaio; Bill accorre in suo aiuto (lo vediamo in controluce attraverso la porta del granaio) e riesce a bloccare al suolo l'animale; Arbaud va incontro a una meritata fine, calpestato a morte da una mandria di tori.
Nel materiale sopravvissuto, Hamman dà prova di destrezza e coraggio: salta su un cavallo lanciato al galoppo col resto del branco e poi atterra da solo un toro afferrandolo per le corna e torcendogli il collo verso il suolo (in un numero da rodeo). Nella scena culminante la macchina da presa è posta in alto in modo da inquadrare sia la vedova aggrappata alla scala che Hamman in lotta con il toro. Successivamente la macchina è ancora posizionata un po' in alto per filmare la mandria di tori che calpesta il corpo di Arnaud (grazie a un vecchio trucco di sostituzione). – Richard Abel

to possess the farm of a widow, Mrs. Raynaud. Threatening her without effect, the scoundrel poisons the source of the farm's water; but Bill discovers the plot once his horse drinks the water and collapses. Furious, Arbaud lets loose "Lou Cande," a savage bull that attacks the farm's proprietress as she flees up a barn ladder. Bill comes to the rescue (in silhouette through a barn doorway) and succeeds in wrestling the beast to the ground; Arbaud meets his just end, trampled to death by a herd of bulls.
In the surviving footage, Hamman gets to demonstrate his skill and courage, leaping onto one of a herd of running horses and then singlehandedly taking a bull down by grabbing its horns and twisting its neck toward the ground (a rodeo stunt). For the climactic scene the camera is set at a high angle to frame both the widow clinging to the ladder and Hamman struggling with the bull. Later the camera again is set at a slightly high angle to catch the herd of bulls pounding over Arnaud's body (in an old substitution trick). – Richard Abel

NEL PAESE DELL'ORO (IT 1914)
REGIA/DIR: ?. CAST: Alberto Collo (*Giovanni Fargas*), Oreste Grandi (*Alonzo*), Matilde Di Marzio (*Matilde Gallegos*), ? (*Fedro*), ? (*José*).
PROD: Cines. uscita/rel: 04.12.1914. COPIA/COPY: 35mm, 486 m., 25'27"(16 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: NLD.
FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). *Preserved in colour in 1991 at Haghefilm through an internegative.*

È questo un interessante ibrido cinematografico. Il primo rullo narra una vicenda western di amore contrastato, vendetta e salvataggio ambientata, a quanto pare, in Messico. Il secondo rullo inizia a distanza di parecchi anni, con gli stessi personaggi che ora si muovono nella moderna

This is an interesting film hybrid. The first reel tells a western story of thwarted romance, revenge, and rescue, apparently set in Mexico. The second reel begins years later, with the same characters now in modern-day Vera Cruz, and it looks more like a contemporary

Nel paese dell'oro, 1913. (Collection EYE Filmmuseum, Amsterdam)

Vera Cruz, e assomiglia piuttosto a uno dei coevi thriller della Gaumont firmati da Louis Feuillade o Léonce Perret. La mancanza di una didascalia rende alquanto brusco il cambiamento di epoca e di luogo.
Proprietario di una miniera d'oro, Marco Gallegos ha fatto fortuna ma si rifiuta di assumere i cowboy suoi vicini. Uno di questi "pigri cowboy", Alonzo, è da da lungo tempo invaghito di Matilde, figlia di Gallegos, e soffre quando la fanciulla si innamora di un nuovo arrivato, Giovanni Fargas. Cacciati da Gallegos, Fedro e José persuadono l'amico Alonzo ad andare con loro ad assaltare Gallegos, Matilde e Giovanni. I tre appiccano il fuoco alla casa del minatore, uccidono Gallegos e picchiano Giovanni; Alonzo sequestra Matilde. Ma Giovanni rintraccia i malviventi e, con l'aiuto del suo cane Toby, riesce a salvarla. Essi poi sfuggono agli inseguitori nascondendosi in una grotta. Alcuni anni dopo, a Vera Cruz, Giovanni e Matilde (ora marito e moglie) conducono il figlioletto allo zoo, diretto da un loro amico di nome Bark. Fedro e José, che ora lavorano come guardiani dello zoo, riconoscono Matilde e per vendicarsi rapiscono il ragazzino e fuggono in bicicletta. Giovanni non riesce a catturarli, ma ancora una volta è Toby a inseguire i criminali e a salvare il piccolo, mentre uno dei rapitori muore cadendo in un burrone e l'altro annega nel fiume. La parte più rimarchevole della prima metà del film è l'assedio di casa Gallegos, con la macchina da presa che inquadra sempre più da vicino Gallegos, Matilde e Giovanni: i tre, barricati all'interno, dietro la porta e la finestra, sparano sugli assalitori ma quando un incendio divampa distruggendo le pareti sono costretti alla fuga. È pure interessante la scena in cui Giovanni, Matilde e Toby si calano nell'oscurità della grotta e poi fuggono attraverso un'altra apertura. La seconda parte, che pare più convenzionale nonostante un inseguimento ben fatto e completo di tuffi nel fiume, contiene un insolito primo piano di Fedro e José che scivolano all'interno di un camino (prima di rapire il ragazzino): probabilmente gli attori si trascinano su un set allestito sul pavimento e sono filmati dall'alto con un lento carrello. – Richard Abel

Gaumont thriller from Louis Feuillade or Léonce Perret. A missing intertitle makes the shift in time and place rather abrupt.
As a gold-mine owner, Marco Gallegos has grown rich while refusing to hire cowboy neighbors. One of these "lazy cowboys," Alonzo, has long been in love with Gallegos's daughter Matilde, and is upset when she falls in love with the newly arrived Giovanni Fargas. Rebuffed by Gallegos, Fedro and José persuade their friend Alonzo to join in an attack on Gallegos, Matilde, and Giovanni. Setting the miner's house on fire, they kill Gallegos, beat up Giovanni, and Alonzo seizes Matilde. But Giovanni manages to track down the villains and, with the help of his dog Toby, rescues her. They then escape their pursuers by hiding in a cave. A few years later, in Vera Cruz, the married Giovanni and Matilde take their son to a zoo, run by a friend named Bark. Fedro and José, now working as zookeepers, recognize Matilde and kidnap the boy in revenge and carry him off on bicycles. After Giovanni fails to catch them, again it is Toby who pursues the villains and rescues their son, while one kidnapper dies falling into a ravine and the other drowns in a river. The most striking part of the first half of the film is the siege of the Gallegos house, in which the camera cuts in closer and closer to Gallegos, Matilde, and Giovanni as they barricade the door and window, firing rifles at the attackers, and then are forced to flee as the fire rages through the walls. Also of interest is the scene of Giovanni, Matilde, and Toby climbing down into the darkened cave and then escaping through another opening. If the second half seems more conventional, despite a well-executed chase and leaps into a river, it does include an unusual close-shot of Fedro and José edging up the interior of a chimney (before kidnapping the boy) – probably with the actors crammed into a set on the floor and filmed from above by a slowly dollying camera.

Richard Abel

ONÉSIME SUR LE SENTIER DE LA GUERRE (Onésime peau rouge) (FR 1913)
REGIA/DIR: Jean Durand. CAST: Ernest Bourbon (*Onésime*), Gaston Modot (*Perno Gomez, il rivale/his rival*), Berthe Dagmar (*Carmencita Olavacca, la fidanzata di Gomez/Gomez's fiancée*), Pollos, Alphonse Fouché (*indiani/Indians*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 21.03.1913. COPIA/COPY: 35mm, 311 m., 17' (16 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Le comiche di "Onésime" della Gaumont erano interpretate da Ernest Bourbon, abile acrobata dalla figura snella e lievemente curva e dal volto singolarmente espressivo (naso aquilino, bocca sorridente, occhietti maliziosi). Nel complesso la serie si distingueva per il ritmo frenetico dell'azione, la noncurante riflessività e il susseguirsi a ruota libera di situazioni assurde. Questo film non fa eccezione.
L'esile trama narra di Onésime, agiato zerbinotto cittadino che, invitato in Messico, viene incaricato di utilizzare i fuochi d'artificio per mandare all'aria le imminenti nozze della figlia di Olavacca, Carmencita, con il malvagio Señor Gomez. Tra eroe ed eroina sboccia ovviamente una storia d'amore e Gomez assolda gli indiani della tribù vicina per rapire Carmencita, pestare e scotennare Onésime e poi tenerlo prigioniero. Alla fine, conquistati dalla promessa dei fuochi d'artificio,

Gaumont's "Onésime" comedies featured Ernest Bourbon as a skillful acrobat, lean and slightly stooped, with an unusually expressive face (highlighted by a sharp nose, grinning mouth, and malicious little eyes). Overall, the series was marked by frenetic action, throw-away reflexivity, and the freewheeling invention of absurd situations. This film is no exception.
The slight story has Onésime, as a well-to-do city slicker, invited to Mexico and tasked with using fireworks to disrupt the upcoming wedding of Carmencita, the daughter of Olavacca, to the villainous Señor Gomez. Hero and heroine fall in love, of course, and Gomez has nearby Indians abduct Carmencita, beat up and scalp Onésime, and then take him captive as well. In the end, attracted by the promised fireworks, the Indians

gli indiani liberano Onésime e i due innamorati, ricongiuntisi, tornano in città.
In questa parodia dei film di indiani e cowboy, non mancano le incongruenze sia nelle scene che nelle didascalie. Gomez, per esempio, minaccia Onésime con un coltello, ma non è più "coraggioso di un coniglio". Gli indiani appartengono alla tribù dei Pieds à l'Huile ovvero Piedi Oleosi e il loro capo – opportunamente chiamato Escargot du Désert, ossia Lumaca del Deserto – continua ad aumentare la somma che Gomez deve pagare per la vendetta fatta perpetrare. Vendetta che si conclude con il povero Onésime legato a uno spiedo e messo ad arrostire sopra un bel fuoco, mentre un indiano lo cosparge di grasso e affetta pezzi di carne "bianca" da far assaggiare al capo, che però rimane disgustato dal primo boccone. Lo spettacolo di fuochi artificiali è inscenato in una tenda dallo strano aspetto "orientale", ove i fuochi montati su una ruota girevole provocano un'enorme esplosione che distrugge il villaggio indiano. Il "ritratto di famiglia" conclusivo serve, ovviamente, da pretesto all'ultima gag. – Richard Abel

free Onésime, and the lovers are reunited and return to the city.
In its parody of cowboy and Indian pictures, the film runs off a series of incongruous riffs, in both the scenes and intertitles. Gomez, for instance, wields a threatening knife at Onésime but is no more "courageous than a rabbit." The Indian tribe is called Pieds à l'Huile or Slimy Feet, and their chief, appropriately named Escargot du Désert or Desert Snail, keeps upping the sum of money Gomez has to pay him for his revenge. That revenge ends with Onésime trussed up on a roasting pit over a fire, as one Indian bastes him and slices off pieces of "white" meat to have the chief taste – he dislikes the first bite. The fireworks display is staged in a strangely "Oriental" tent setting, and a spinning fire wheel leads to a huge explosion that destroys the Indian village. The ending "family portrait," of course, has to provoke one last gag
Richard Abel

Prog. 3

SULLA VIA DELL'ORO (De Goudzoeker / GB: **Prospecting for Gold** / US: **The Human Bridge)** (IT 1913)
REGIA/DIR: Baldassarre Negroni? CAST: ? (*Sam Sampson*), Hesperia (*Kate Sampson*), Lea Giunchi (*Lea Wood*), Amleto Novelli (*John Wood*), Ignazio Lupi (*Sampson, il padre di Kate/Kate's father*). PROD: Cines. USCITA/REL: 07.07.1913. COPIA/COPY: 35mm, 472 m., 24'46" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preserved in colour in 1992 at Haghefilm through an internegative.

John Wood ama Kate Sampson, ma quando s'accorge che non ha una dote, preferisce lasciarla. Il padre di Kate lo affronta e gli rimprovera il suo comportamento. Intanto Sam, fratello di Kate, trova un filone d'oro. Appresa la notizia, John e i suoi famigliari, che sono cercatori d'oro, danno l'assalto alla casa dei Sampson, incendiandola. I Sampson e i loro amici si danno alla fuga, ma i Wood li inseguono e catturano Kate e suo padre. Sam invece riesce a mettersi in salvo. Poiché, pur seppelliti in terra fino al collo, i due prigionieri non rivelano l'ubicazione del giacimento, John e la sorella vanno all'inseguimento di Sam. Disperato, questi fa fuoco e ferisce Lea, poi però la trasporta nella casupola di un amico e si prende cura di lei. Guarita, Lea gli è così grata da tradire la propria famiglia e far liberare Kate e suo padre. Dopo un altro inseguimento, i Sampson riescono a sopraffare i Wood con un tranello. Siamo alla resa dei conti: Sam sfida John a duello ma questi, oppresso dal rimorso, si rifiuta di sparargli. Segue una assai poco probabile riconciliazione, tra le due famiglie, con John che riconquista l'affetto di Kate, e Sam e Lea che comprendono di amarsi.
Questa storia di amori spezzati e giacimenti auriferi che provocano feroci faide familiari è collocata in un paesaggio perfetto per le tante cavalcate: spesso piatto e arido, talora con colline rocciose, e – in un momento cruciale – caratterizzato da profondi dirupi. Le due parti del film si concludono ciascuna con una scena spettacolare, valorizzata dall'imbibizione. La prima ci mostra i Sampson e i loro amici che fuggono dalla casa in fiamme, arrampicandosi sul tetto e poi balzando al suolo.

John Wood loves Kate Sampson; however, when he discovers her family is poor, he breaks off with her. Her father reproaches him, and Kate's brother Sam soon finds gold and stakes a claim. Learning of the gold claim, John and his family of prospectors attack and set fire to the Sampson family buildings; the Sampsons and their friends flee, but the Woods follow and seize Kate and her father, while Sam escapes. Failing to get them to reveal the gold site (even though they once are buried up to the neck), John and his sister Lea go in pursuit of Sam. Desperate, Sam shoots and wounds Lea but then carries her to a friend's cabin, where he cares for her. Once recovered, she is so grateful that she deceives her own family and allows Kate and her father to be freed. After another pursuit, the Sampsons trick the Woods and overwhelm them. In a showdown Sam demands that John fight him in a duel, but John, now remorseful, refuses to shoot him. The families rather improbably reconcile, John regains Kate's affection, and Sam and Lea realize they are in love.
This story of a disrupted romance and a gold claim that provokes a bitter family feud is set in a landscape that is perfect for lots of horseback riding – often dry and flat, sometimes hilly and rocky, and at one crucial point marked by high cliffs. The film's two parts each end in a spectacular scene, accentuated by tinting. The first scene involves the burning homestead from which the Sampsons and their friends escape by climbing out onto the roof and leaping

Alla fine della seconda parte, in un campo lunghissimo con i personaggi in silhouette, vediamo invece i Sampson creare un ponte umano fra i due cigli di un precipizio: il padre e le due donne lo attraversano lentamente, poi coloro che hanno formato il ponte vengono tirati su dallo strapiombo. (La scena del ponte umano costituisce l'efficace soggetto della cartolina delle Giornate 2017.) Dopo tutta la violenza di cui è intrisa la storia, l'idea che Kate accetti il pentimento di John è difficile da credere, a differenza dell'"emblematica" inquadratura finale dell'abbraccio tra Lea e Sam. – Richard Abel

to the ground. The second depicts, in a silhouetted extreme long shot, the Sampsons creating a human bridge between two cliffs that the father and both women slowly clamber over, after which those who formed the bridge are pulled up over the cliff edge. (The scene of the human bridge very aptly forms the basis for the 2017 Giornate souvenir postcard.) After all of the story's violence, Kate's acceptance of John's remorse in the end may be hard to swallow, unlike the final "emblematic" shot of Lea and Sam in an embrace. – Richard Abel

MANDEN UDEN FREMTID (The Man Without a Future) [L'uomo senza avvenire] (DK 1916)
REGIA/DIR: Holger-Madsen. SCEN: Harriet Bloch. photog: Marius Clausen. CAST: Valdemar Psilander (*Percy Fancourt*), Oscar Stribolt (*Hugh Fremont*), Clara Wieth (*Grace, sua figlia/Fremont's daughter*), Philip Bech (*Mac Winton*), Augusta Blad (*la duchessa/Duchess of Westaby*), Torben Meyer. PROD: Nordisk. USCITA/REL: 28.08.1916. COPIA/COPY: 35mm, 1002 m., 53' (18 fps); did./*titles*: DAN, ENG. FONTE/SOURCE: Danske Filminstitut, København.

Grace Fremont, ardimentosa ereditiera americana, decide di trascorrere le vacanze nella prateria con alcuni amici, spostandosi con una carovana composta da parecchi grandi carri. Nei pressi del ranch di Mac Winton ella incontra il fascinoso cowboy Percy Fancourt e una storia d'amore non tarda a sbocciare. Ma, avvertito da un domestico, il milionario padre di lei viene presto a prenderla. L'avvilito Percy riceve una lettera da cui apprende di essere l'ultimo discendente di un'aristocratica famiglia inglese, nonché erede del titolo di Lord Langthorpe. Prima di partire per l'Europa egli fa visita ai Fremont. Per rozzo che sia, Grace è felice di vederlo, ma respinge la sua proposta di matrimonio: non è che un cowboy, un uomo senza avvenire. Dopo che egli si è congedato, la fanciulla cambia idea e gli invia una lettera in cui dichiara il suo amore e gli chiede perdono. Recatasi in Europa, Grace visita l'alta società. Quando viene presentata a "Lord Langthorpe", questi finge di non riconoscerla ed ella ne è straziata. Non sa che la lettera è andata smarrita e che Percy non l'ha letta…

Questo film dai toni leggeri utilizza il selvaggio West come scenario di una commedia romantica, anziché di una storia violenta. Girato nella primavera del 1915, riprende la classica situazione comica dell'eroico personaggio di umili origini che si confronta con gli spocchiosi aristocratici risultando poi essere lui stesso di nobili natali, trapiantandola nel West americano. Lo spunto narrativo del "pesce fuor d'acqua" ricorda in qualche misura le commedie western di Douglas Fairbanks – per esempio *Wild and Woolly*. A quanto pare, *Manden uden Fremtid* (L'uomo senza avvenire) uscì negli Stati Uniti in 92 copie con il titolo di *The Man Without a Future* registrato per il copyright il 2 gennaio 1917.

Nel suo studio sul film come "veicolo per star" (Kosmorama.org, n. 267), Stephan Michael Schröder ricorda che la provetta sceneggiatrice Harriet Bloch (1881-1976) scrisse *Manden uden Fremtid* specificatamente per il primo attore, Valdemar Psilander (1884-1917), il divo più famoso del cinema muto danese, facendolo rimanere in scena per più di tre quarti della durata complessiva.

L'impulso per la realizzazione del film venne, sembra, dallo stesso Psilander. Il suo amico e collega Robert Schmidt scrisse in seguito che l'attore era "un vero romantico; nella tasca della giacca teneva spesso un volume di

Grace Fremont, a spunky American heiress, decides to vacation on the prairie with a few friends riding in several large caravans. Near Mac Winton's ranch, she meets the dashing cowboy Percy Fancourt, and a romance blossoms. But soon, Grace's millionaire father, warned by a footman, arrives to take Grace away. The despondent Percy receives a letter informing him that he is the last descendant of English aristocracy and heir to the title of Lord Langthorpe. Before leaving for Europe, he visits the Fremonts. Grace is delighted to see him, unpolished as he is, but rejects his proposal of marriage: he is a mere cowboy, a man without a future. After he has left, she reconsiders, sending him a letter in which she declares her love and begs his forgiveness. Visiting Europe, Grace makes the social rounds. When she is introduced to "Lord Langthorpe," he pretends not to recognize her, and she is devastated. She does not know the letter has gone astray, and Percy has not read it…

This light-hearted film uses the Wild West as a setting for comedy and romance, not violence. Shot in the spring of 1915, the film takes the classic comic motif of the heroic commoner showing up the snooty aristocrats, but turning out to be high-born himself, and transplants it to the American West. Its fish-out-of-water comedy has some resemblance to Douglas Fairbanks' western comedies – e.g., Wild and Woolly. The Man Without a Future *appears to have had a U.S. release: it was copyrighted under that title on 2 January 1917, registered with 92 prints.*

In his study of the film as a star vehicle (Kosmorama.org, issue #267), Stephan Michael Schröder describes how ace screenwriter Harriet Bloch (1881-1976) wrote the film specifically for its leading man, Valdemar Psilander (1884-1917), the biggest male star of the Danish silent cinema, keeping him on screen for more than three-quarters of the film's total running time.

The impulse for the film apparently came from Psilander himself. His friend and colleague Robert Schmidt wrote years later that Psilander was "a romantic – full-blooded; in his coat pocket he often had a volume of Jack London or Frank Norris. He dreamed of California's

Manden uden Fremtid, Holger-Madsen, 1916. (Det Danske Filminstitut, København)

Jack London o Frank Norris. Sognava gli spazi aperti della California come il regno delle sue fantasticherie". In un'intervista del 1962, Harriet Bloch raccontò di aver chiesto a Psilander quale ruolo avrebbe voluto interpretare nel film successivo. Egli rispose "un cowboy", ed ella lo accontentò scrivendo un copione che presenta il personaggio come "un cowboy forte e affascinante, dall'abbigliamento pittoresco, con la pelle abbronzata e segnata dalle intemperie, e una grande naturalezza".

Gli esterni hanno poco di americano, ma è evidente la cura meticolosa

open spaces as a playground for his fancies." According to a 1962 interview with Bloch, she asked Psilander what he would like to play in his next film, and he replied: "A cowboy." Bloch obliged with a script that introduces the character as "a strong, beautiful Mr. Cowboy in a picturesque outfit with weather-beaten, sun-tanned skin and a natural character."

The locations do not look very American, but a great deal of effort has clearly gone into the costuming: the film's cowboys wear proper

Manden uden Fremtid, Holger-Madsen, 1916. (Det Danske Filminstitut, København)

dedicata ai costumi: i copripantaloni e i polsini di cuoio indossati dai cowboy del film sono autentici, così come sembrano autentiche le selle con il pomo a forma di corno e le staffe coperte di cuoio (*tapaderos*). La danza che vediamo eseguire è vivacissima. Il film è ben illuminato e girato; i piani ravvicinati ricorrono con una certa frequenza e vi sono splendide inquadrature di Psilander a cavallo, filmate da un'automobile in movimento. Psilander e Clara Wieth erano apparsi insieme per la prima volta in *Ved Fængslets Port* (Alla porta del carcere; August Blom, 1911), film che si rivelò decisivo per entrambi: il fascino e la giocosità di Clara Wieth integravano a meraviglia la virilità romantica di Psilander.

Nel 2017 ricorre il centenario della prematura morte di Psilander. Questo film ne mette in evidenza il talento. Egli interpreta con evidente gusto il ruolo del gagliardo cowboy trasformato in aristocratico e appare altrettanto disinvolto in sella che in abito da cerimonia con cravatta bianca. Ha scritto Robert Schmidt: "Non l'ho mai visto più bello, né più a suo agio, né più se stesso di quando vestiva i panni del cowboy." – Casper Tybjer

*chaps and leather wrist cuffs, and they use authentic-looking saddles with saddle horns and hooded stirrups (*tapaderos*). The line dance we see performed is nothing if not spirited. The film is well lit and shot, cutting in to closer views with some frequency, and it features several splendid shots of Psilander on horseback taken from a moving car. Psilander and Wieth first appeared together in* Ved Fængslets Port/ Temptations of the Big City *(August Blom, 1911), a breakthrough film for both, and Wieth's charm and playfulness provide the right complement for Psilander's romantic manliness.*

The year 2017 is the centenary of the early death of Psilander, and this film showcases his talent. He takes to the role of the hale and hearty cowboy turned aristocrat with evident relish, looking equally at ease in the saddle and in white tie and tails. Robert Schmidt wrote: "I have never seen him more beautiful or more in his place, and never more himself *than when he was in the cowboy outfit."*

Casper Tybjerg

Theda Bara, Edward José in *A Fool There Was,* Frank Powell, 1915.
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

Nel 2009, quando le Giornate iniziarono a esplorare in modo sistematico l'eredità culturale dei "classici" del cinema muto, le varie definizioni di cinema "canonico" furono l'epicentro di un percorso di riscoperta, in forma di proiezioni di film celebri, spesso citati in monografie e manuali e restaurati a più riprese nel corso del tempo. La fortuna critica dei capolavori del muto ha una lunga storia, sia in ambito accademico che archivistico: nel lontano 1962, la Commissione di Programmazione della FIAF (Federazione Internazionale degli Archivi del Film) compilò un elenco di titoli a uso e consumo dei suoi affiliati, inteso sia come strumento di consultazione che in quanto suggerimento sui film da includere nelle collezioni e da presentare periodicamente al pubblico. Il documento riproduceva 146 titoli in ordine alfabetico, più una mezza dozzina di antologie su grandi registi (Dreyer, Keaton, Chaplin), società di produzione (Pathé), e periodi-chiave nel cinema dei primi anni (la cosiddetta "Scuola di Brighton"). Va segnalato che il compendio della FIAF includeva anche un film da tempo scomparso, *Sperduti nel buio* (1914). Non sapremo mai se la presenza di questo titolo fosse l'espressione di una speranza di ritrovamento, oppure l'allusione all'esistenza di una copia nascosta chissà dove.

Il programma di quest'anno – il nono della serie – comprende due esempi ideali di "canone" cinematografico. Il primo, *La folla* (*The Crowd*, King Vidor, 1928), è da tempo acclamato come uno fra le espressioni supreme del cinema muto in quanto arte. *La folla* è anche un caso famigerato nella storia del restauro del film: una sequenza-chiave dell'opera era stata a suo tempo tagliata dall'unico esemplare esistente e utilizzata per una produzione televisiva, ma ci si dimenticò di reintegrarla alla copia (la sezione mancante fu poi trovata in un esemplare a 16mm). Per converso, *Aelita* (Yacov Protazanov, 1924) si colloca in qualche modo a metà strada fra lo status di film "canonico" e di cult movie, vuoi in virtù del suo

Back in 2009, when the Giornate began reassessing the cultural status of silent film "classics", the multi-layered definition of "canonical cinema" became the epicenter of a rediscovery process involving the exhibition of famous works, frequently mentioned in monographs or textbooks, and often subject to multiple restorations in the course of time. The critical appraisal of silent masterpieces has a long history in both the scholarly and archival domain. In 1962, the Programming Commission of the International Federation of Film Archives (FIAF) compiled a list of titles for its affiliates, intended both as a reference tool and a recommendation as to which films should become part of a collecting institution and be periodically exhibited to its audience. The document presented 146 titles arranged in chronological order, plus six compilations on important filmmakers (Dreyer, Keaton, Chaplin), production companies (Pathé), and key periods in the history of early cinema (the so-called "Brighton School"). Interestingly enough, FIAF's compendium also included a "lost" film, Sperduti nel buio *(Nino Martoglio, 1914). Whether this was an instance of wishful thinking, or an oblique reference to a projection print hiding somewhere, we will never know.*

This year's program – the ninth in the series – features two eminent examples of the silent film "canon". One of them, King Vidor's The Crowd *(1928), has long been regarded as a quintessential expression of silent cinema as an art form.* The Crowd *is also an iconic case study in the history of film preservation: a key sequence in the film was notoriously excised from the only surviving element for a television project, and not reinserted after use (the missing section survived in a 16mm print). Yacov Protazanov's* Aelita *(1924), on the other hand, falls somewhere between the "canonical" and the "cult" film, largely because of its genre (science fiction) and its*

genere (la fantascienza), vuoi perché le sue immagini sono influenzate dall'estetica del futurismo. Il fatto che *Aelita* non fosse affatto tipico dello stile di Protazanov, né fra i migliori film del regista, non contava quanto l'idea di questo film in quanto epitome di tutto il cinema muto, punto di collisione fra una lingua ormai estinta (il "vecchio cinema") e la modernità (con la sua visione del futuro); da ciò l'inclusione di *Aelita* nel novero dei "film da vedere" nel documento della FIAF, redatto a scopo di acquisizione e di esibizione in un contesto archivistico.

In questa prospettiva, uno dei messaggi-chiave della retrospettiva sul "Canone rivisitato" dovrebbe essere ormai chiaro: i film "canonici" non sono necessariamente i migliori mai realizzati durante il periodo muto, né i più rappresentativi di un autore, uno stile, una tecnica, o un paese di produzione. Sono tracce archeologiche, specchi del gusto di varie epoche, indicatori di un'evoluzione nel modo di guardare il cinema muto nel suo insieme. Non c'è da sorprendersi se *The Crowd* né *Aelita* non siano mai apparsi nel catalogo delle Giornate dal loro esordio nel lontano 1982. Per molto tempo si è ritenuto che presentarli a questo festival fosse un po' come convertire chi è già credente. Le cose sono tuttavia cambiate. Moltissime persone non hanno mai visto questi film sul grande schermo, tantomeno nelle migliori copie disponibili. Questo pubblico non ha bisogno di essere convertito, perché già è ben consapevole dell'importanza del cinema muto nella storia della cultura visiva. Con ogni probabilità, *La folla* dimostrerà ancora una volta che i curatori e gli storici del 1962 avevano perfettamente ragione nel considerare King Vidor un genio, mentre *Aelita* sarà "rivisitato" nel contesto dell'opera complessiva di Protazanov; il "canone" del cinema muto continuerà così a evolversi, in questa costante dialettica fra continuità e rottura rispetto al passato. – Paolo Cherchi Usai

flamboyant visuals, reminiscent of Futurist aesthetics. The fact that Aelita *was neither typical of Protazanov's style, nor, for that matter, his best film, was not as significant as much as the fact that the film was an epitome of silent cinema itself, a point of collision between a defunct form of expression (the "old movies") and modernity (in its vision of the future); hence its inclusion as a "must-see" in the FIAF selection for acquisition and public exhibition in an archival context. From this perspective, one of the key messages conveyed by the "Canon Revisited" series should be clear by now: these silent films are not necessarily the best ever made, nor are they the most representative of a given filmmaker, style and technique, or country of production. They are both archaeological traces and mirrors of public taste, the indicators of an evolution in the appreciation of silent cinema as a whole. Unsurprisingly, neither* The Crowd *nor* Aelita *have ever been shown at the Giornate since its inception in 1982. For many years, featuring them at the festival sounded to its organizers a bit like preaching to the converted. The situation, however, has changed. Today many people have never seen them on the big screen, let alone in the best available prints. These audiences do not have to be converted to anything, as they have already made up their minds about the relevance of silent cinema in the history of visual culture. In all likelihood,* The Crowd *will amply demonstrate that the curators and archivists working in 1962 were absolutely right in their assessment of King Vidor's genius;* Aelita *will be "revisited" in the context of Protazanov's outstanding body of work. And no doubt, the silent film canon will keep evolving, in its dialectic of continuity and discontinuity towards its own past.*

Paolo Cherchi Usai

AELITA (USSR 1924)

REGIA/DIR: Yakov Protazanov. ASST. DIR: David Morskoi. SCEN: Fedor Otsep, Aleksei Tolstoy, Aleksei Faiko, dal romanzo di/*based on the novel by* Aleksei Tolstoy (1923). PHOTOG: Yuri Zheliabuzhskii, Emil Schünemann; asst. Aleksandr Barkovskii. SCG/DES: Sergei Kozlovskii; asst. Sergei Kuznetsov (da schizzi di/*based on drafts by* Viktor Simov & Isaak Rabinovich). COST: Aleksandra Ekster, realizzati da/*executed by*: atelier Nadezhda Lamanova, Tamara Amirova. trucco/*make-up*: Nikolai Sorokin. CAST: Yulia Solntseva *(Aelita)*, Nikolai Tsereteli *(ingegnere/Engineer Los; Spiridonov)*, Valentina Kuindzhi *(Natasha, moglie di/wife of Los)*, Nikolai Batalov *(Gusev, soldato dell'Armata Rossa/Red Army soldier)*, Vera Orlova *(Masha, sua moglie/his wife)*, Pavel Pol *(Erlikh, affarista/profiteer)*, Nina Tretiakova *(Elena, sua moglie/his wife)*, Igor Iliinsky *(Kravtsov, il detective/sleuth)*, Konstantin Eggert *(Tuskub, sovrano di Marte/sovereign of Mars)*, Yuri Zavadskii *(Gor, guardiano dell'energia su Marte/keeper of Mars's energy)*, Aleksandra Peregonets *(Ikhoshka, schiava di Aelita/Aelita's slave)*, Iosif Tolchanov *(astronomo/astronomer)*, Sofia Levitina *(presidente della commissione/chair of the house committee)*, Naum Rogozhin *(ufficiale inglese/British officer)*, Lev Tumanov *(tecnico della stazione radio/radio station engineer)*, Tamara Adelgeim, Varvara Massalitinova *(vicini al funerale/neighbours at the funeral)*, G.K. Volkonskaya, Galina Kravchenko, Leonid Obolenskii, Elena Lenskaya, Vera Drutskaya, Viktor Latyshevskii *(ospiti al ballo/guests at the bal)*, Vladimir Uralskii *(soldato/soldier)*, Mikhail Zharov, Ivan Chuveliov *(attori/actors in the play)*, Nikolai Vishniak, Nikolai Gladkov. PROD: Mezhrabpom-Rus. USCITA/REL: 25.9.1924; orig. l: 2841 m. COPIA/COPY: 35mm, 2298 m., 111' (18 fps); did./*titles*: RUS. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Aelita è sicuramente uno di quei film canonici che andrebbe rivisitato. Non per escluderlo dal canone, ma piuttosto per ridefinirne lo status. Al di fuori della Russia è forse il più noto tra i film sovietici, a parte quelli del quartetto Eisenstein-Pudovkin-Vertov-Dovzhenko. È considerato una delle principali opere dell'avanguardia sovietica e il

Aelita *is definitely one of those canonical films that should be revisited. Not to exclude it from the canon, but rather to redefine its status. Outside Russia it may be the most well-known Soviet film apart from the* oeuvre *of Eisenstein-Pudovkin-Vertov-Dovzhenko. It is considered an important work of the Soviet avant-garde and*

Aelita, Yakov Protazanov, 1924. (Gosfilmofond of Russia, Moscow)

Aelita, Yakov Protazanov, 1924. (Gosfilmofond of Russia, Moscow)

film più importante di Yakov Protazanov. Non è né una cosa, né l'altra. Nel 1923 Protazanov, che da parecchi anni lavorava nell'Europa occidentale, venne convinto a ritornare in patria con l'offerta di un incarico presso la Mezhrabpom-Rus, la società cinematografica più commerciale della Russia sovietica. Cominciò con *Aelita*.

Si tratta dell'adattamento di un popolarissimo romanzo di fantascienza scritto da un altro ex emigrato, Aleksei Tolstoj. Questi, noto come "il conte rosso", non si era limitato a narrare un'avventurosa storia di viaggi spaziali, ma aveva polemizzato con vari teorici sociali, da Oswald Spengler a H.G. Wells. Pur blandamente critico del caos che sconvolgeva la Russia post-rivoluzionaria, Tolstoj dipinge Marte come un pianeta che, oppresso da un governo parafascista e prostrato dal fallimento della rivoluzione socialista, non rappresenta certo un'alternativa più rosea.

A Protazanov di tutto questo importava ben poco: egli era troppo scettico e ironico per praticare seriamente la fantascienza. Si preoccupava invece di esplorare nuovi percorsi e di servire al nuovo spettatore sovietico un piatto in cui entravano tutti i generi e gli stili possibili. Oggi, *Aelita* costituisce un eccellente materiale di analisi per gli studiosi e può essere considerato come uno spaccato della produzione cinematografica sovietica dei primi anni Venti, alla vigilia dell'avvento dell'avanguardia.

Protazanov trasforma il viaggio verso Marte in un sogno (il motivo prediletto degli esuli russi) e lo colloca nella cornice di un melodramma classico in stile prerivoluzionario, interpretato da una coppia perfetta: Nikolai Tsereteli, divo elegante e decadente la cui carriera risaliva al primo periodo del cinema russo, e Valentina Kuindzhi, esordiente

the essential film of Yakov Protazanov. It is neither.

In 1923 Protazanov, who had been working in Europe for several years, was enticed home and offered a position at Mezhrabpom-Rus, the most commercially oriented film company in Soviet Russia. He started with Aelita.

It was an adaptation of a very popular science fiction novel written by another former immigrant, Aleksei Tolstoy. Tolstoy, known as "the Red Count," did not simply write a story of space travel – he polemicized with various social theorists, from Oswald Spengler to H.G. Wells. While mildly critical of the post-revolutionary havoc in Russia, his vision of Mars, with its near-fascist government and unsuccessful socialist revolution, was hardly a worthy alternative.

Protazanov didn't care about all these issues – he was too sceptical and ironic to make serious science fiction. He was busy out scouting, serving the new Soviet spectator a complex dish of all the genres and styles possible. Today, Aelita *is excellent material for film scholars and can be considered a cross-section of Soviet screen production in the early 1920s, just before the coming of the avant-garde.*

Protazanov turned the trip to Mars into a dream (the beloved motif of Russian émigrés*) and put it in the frame of a classic melodrama in the pre-revolutionary style, with the perfect duo of Nikolai Tsereteli, a mannered, decadent star with a career in early Russian cinema, and Valentina Kuindzhi, a debutante who had a typical "pre-revolutionary" appearance. The "realistic" part of* Aelita *was a mixture of melodrama and comedy*

Aelita, Yakov Protazanov, 1924. (Gosfilmofond of Russia, Moscow)

dal tipico aspetto prerivoluzionario. La parte "realistica" di *Aelita* è una miscela di melodramma e commedia, con una spruzzata di cronaca di vita quotidiana. Per riequilibrare il quadro, nella vicenda entra anche una coppia di ingenui proletari, interpretati da Vera Orlova (una delle attrici preferite di Protazanov già nell'era precedente) e da una nuova e importantissima scoperta: Nikolai Batalov, che era in procinto di interpretare *Mat'* (Madre) e *Tret'ja Meščanskaja* (Terza Meshchaskaya).

Nel cinema muto sovietico, *Aelita* detiene forse il record di film con il maggior numero di attori esordienti. Oltre a Kuindzhi e Batalov, esso lanciò, tra le altre, le carriere cinematografiche di Igor Iliinsky – indiscusso re della commedia muta sovietica – e Konstantin Eggert, la cui relativamente piccola parte del dittatore marziano lo rese così popolare da indurlo a sacrificare il palcoscenico per lo schermo: egli divenne così per gli spettatori russi "l'uomo che amate odiare". *Aelita* fu la più costosa produzione sovietica del tempo, concepita per ottenere un grande successo di pubblico (obiettivo certamente raggiunto). Il budget consentì di ingaggiare dozzine di professionisti specializzati in vari campi, dalle star del vaudeville a giovani diplomati delle accademie cinematografiche e di recitazione.

Infine, Yulia Solntseva: donna di meravigliosa bellezza, gelida e altera, eppure vibrante di interna passione. Apparve sugli schermi come regina di Marte e concluse la sua carriera di attrice sei anni più tardi con una parte secondaria in *Zemlja* (La terra) di Alexander Dovzhenko. Dovzhenko era alla ricerca di una bellezza perfetta, paragonabile a quella di una mela matura o dell'ondeggiare delle spighe in un campo di grano. Si sposarono, e Yulia, altera e gelida come al suo esordio sullo schermo, divenne la più importante "moglie cinematografica" dell'URSS. Dopo la morte di Dovzhenko ella ne completò i progetti incompiuti, pubblicò la raccolta dei suoi scritti e vietò l'accesso ai suoi diari. Solntseva è forse l'unica diva del cinema muto sovietico che si avvicini alla *photogénie* di Louise Brooks. Ella non trovò il suo Pabst; ma neanche Louise trovò mai il suo Dovzhenko.

Le sequenze marziane furono girate da un operatore straniero invitato appositamente (circostanza sottolineata da tutte le recensioni). Emil Schünemann non era però un grande nome: era stato uno degli operatori in *Pest in Florenz* (*La peste a Firenze nel secolo XV*) di Otto Rippert e in *Die Spinnen* (*I ragni*) di Fritz Lang; molto tempo dopo, sarebbe stato chiamato a dirigere la fotografia di *Prapancha Pash*/*Schicksalswürfel (*I dadi del destino*)* di Franz Osten. Oggi egli è ricordato soprattutto per quest'opera, l'unico film sovietico cui collaborò.

Le sequenze marziane sono rese memorabili dall'intervento di due importanti artisti dell'avanguardia: le scene furono disegnate da Isaak Rabinovich, mentre i costumi di stile costruttivista si devono ad Aleksandra Ekster. La parte terrestre fu disegnata da un altro artista di valore, Viktor Simov, realista romantico ricordato oggi per la sua collaborazione con il Teatro dell'Arte di Mosca (tra l'altro nelle prime produzioni del *Gabbiano*, di *Zio Vania* e di *Tre sorelle*). Tutti i costumi vennero realizzati negli atelier di Nadezhda Lamanova e Tamara Amirova, le uniche grandi stiliste della Russia zarista che decisero di rimanere in patria dopo la rivoluzione e divennero in tal modo le più importanti *couturier* sovietiche (Lamanova lavorò nel cinema anche in un'altra occasione, nell'*Alexander Nevsky* di Eisenstein).

plus a chronicle of daily life. Thus, a pair of simple-minded proletarians was introduced to maintain a balance, played by Vera Orlova, one of Protazanov's favourite actresses from the previous era, and a new discovery, this time an essential one – Nikolai Batalov, on his way to Mother *and* Bed and Sofa.

Aelita *may hold the record for acting debuts in Soviet silent cinema. Besides Kuindzhi and Batalov, it launched, among others, the film careers of Igor Iliinsky – the unquestionable king of Soviet silent comedy – and Konstantin Eggert, whose relatively small part as the Martian dictator made him so popular that he sacrificed the stage for the screen, and became the Russian "man you love to hate".* Aelita *was the most expensive Soviet production of its time, intended to be a box-office hit (which it certainly was). Its budget allowed dozens of professionals to be engaged, in various fields, from vaudeville stars to young graduates of dramatic and film schools.*

Finally, Yulia Solntseva – a stunningly beautiful woman, distant, cold, and yet passionate deep down. She appeared on screen as the Queen of Mars, and ended her acting career six years later with a bit part in Alexander Dovzhenko's Earth (1930). *Dovzhenko searched for perfect beauty, to match that of a ripe apple or waving ears of wheat in a field. They got married, and Solntseva, as cold and distant as in her screen debut, became the most eminent "film wife" in the USSR. After Dovzhenko's death she completed his unfinished projects, published his collected writings, and denied access to his diaries. Solntseva might be the only Soviet silent film star to approach the* photogénie *of Louise Brooks. She didn't find her Pabst, though. On the other hand, Louise Brooks never met her Dovzhenko.*

The Martian sequences were shot by a specially invited foreign cameraman (pointed out in all the reviews). But Emil Schünemann was not a big name: one of the cameramen on Otto Rippert's Pest in Florenz *and Fritz Lang's* Die Spinnen*, and, much later, the cinematographer on Franz Osten's* A Throw of Dice*, he is in fact today mostly remembered for this, his only Soviet work.*

What makes the Martian sequences so memorable is the work of two prominent avant-garde artists: the sets were designed by Isaak Rabinovich, while Aleksandra Ekster was responsible for the Constructivist costumes. The earthly part was designed by another distinguished artist, Viktor Simov, a romantic realist, remembered today for his work at the Moscow Art Theatre, including the first productions of The Seagull, Uncle Vanya, *and* Three Sisters. *All the costumes were tailored at the ateliers of Nadezhda Lamanova and Tamara Amirova, the only major fashion designers of Tsarist Russia who decided to stay after the Revolution, thus becoming the number one Soviet* couturiers *(Lamanova worked in cinema once more – on Eisenstein's* Alexander Nevsky*).*

Aelita *is certainly more of an artist's than a cameraman's film*

Certo, *Aelita* è un film che reca l'impronta degli artisti assai più che quella dell'operatore: una differenza essenziale rispetto alla classica avanguardia sovietica. Scene e costumi sono eccezionali di per sé; la fotografia non cerca di esaltarne l'effetto, ma ha la sensibilità e l'intelligenza sufficienti per non rovinarlo. L'autentica avanguardia delle scenografie si trasforma, sullo schermo, in un'avanguardia da salotto, più corrispondente allo stile delle grandi produzioni Ufa.
Qual è dunque il significato essenziale di questa magnifica parata di grandi nomi? Semplicemente questo: per strano che possa sembrare, *Aelita* è un film sperimentale, anche se non nel senso che Eisenstein o Vertov avrebbero attribuito a questo termine. Protazanov lasciò la Russia nel 1918 e cinque anni dopo ritornò in un paese radicalmente diverso, del cui popolo ignorava tutto. Il modo migliore per saggiare il nuovo pubblico era di preparare un'insalata con tutto gli ingredienti possibili. Gli spettatori furono entusiasti, i critici sprezzanti; una dozzina di attori iniziarono brillanti carriere e il film fu accolto nel canone. Al tirar delle somme direi che lo merita. – Peter Bagrov

– a crucial difference from the classical Soviet avant-garde. The sets and costumes are impressive per se*; the camerawork does nothing to enhance their effect but is intelligent enough not to spoil it. The genuine avant-garde of the designs turns into salon avant-garde on screen, more in keeping with the style of big Ufa productions.*
So what does this magnificent cascade of names add up to? Merely to the fact that Aelita *was – strange as it may seem – an experimental film. Not in the sense that Eisenstein or Vertov would use the word, though. Protazanov left Russia in 1918 and returned five years later to an entirely different country. He knew nothing of its people. The best way to test the new audience was to make a salad with all the ingredients possible. The audience loved it, the critics were contemptuous, a dozen actors launched their brilliant careers, and the film ended up in the canon. Well, I guess, it deserves to be there, after all. – Peter Bagrov*

THE CROWD (La folla) (US 1928)
regia/dir: King Vidor. scen: King Vidor, John V.A. Weaver, [Harry Behn]. cast: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark, Dell Henderson. prod: Irving Thalberg, M-G-M. uscita/rel: 18.02.1928. copia/copy: 35mm, 8399 ft., 104' (20-22 fps); did./*titles*: ENG. fonte/source: Photoplay Productions, London.

Partitura/*Score*: Carl Davis. Esecuzione dal vivo/*Performed live by*: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/*conductor*: Carl Davis.

Scheda completa del film nella sezione "Eventi speciali". / *For full credits and programme notes, see the "Special Events" section.*

DAWN (GB 1928)
regia/dir, prod: Herbert Wilcox. scen: Herbert Wilcox, Robert Cullen, *based on the story by* Reginald Berkeley. photog: Bernard Knowles. scg/des: Clifford Pember. cast: Sybil Thorndike *(Edith Cavell)*, Ada Bodart *(se stessa/herself)*, Gordon Craig *(Philippe Bodart)*, Marie Ault *(Madame Rappard)*, Mary Brough *(Madame Pitou)*, Mickey Brantford *(Jacques Rappard)*, Richard Worth *(Jean Pitou)*, Colin Bell *(vedova/Widow Deveaux)*, Dacia Deane *(sua figlia/Madame Deveaux's daughter)*, Cecil Barry *(Col. Schultz)*, Frank Perfitt *(generale/General von Zauberzweig)*, Haddon Mason *(vice comandante polizia militare/Assistant Provost Marshal)*, Griffith Humphrey *(presidente corte marziale/President of the Court Martial)*, Edward O'Neill *(sacerdote/Priest)*, Edward Sorley *(il soldato tedesco/German soldier Rammler)*. prod: Herbert Wilcox Productions, British & Dominion Film Corporation. copia/copy: DCP (da/*from* 35mm, incomp.), 91', did/*titles*: FRA, NDL; ultimo rullo/*final reel*: 35mm, 1040 ft., 14' (20 fps), did./*titles*: ENG. fonte/source: DCP: Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles; ultimo rullo/*final reel*: BFI National Archive, London.

Benché venga raramente riproposto, *Dawn* (Alba) di Herbert Wilcox (1928) è stato uno dei film più controversi degli anni Venti: narra la storia dell'infermiera britannica Edith Cavell, fucilata dai tedeschi all'alba del 12 ottobre 1915 a Bruxelles per aver allestito una rete di aiuti a favore dei soldati dei Paesi alleati. Nel corso della Grande Guerra, ella divenne un simbolo propagandistico di portata mondiale e la sua morte venne sfruttata poiché rappresentava un commovente e impressionante esempio delle atrocità belliche commesse dai tedeschi in Belgio. Soprattutto le circostanze dell'esecuzione della Cavell furono un elemento essenziale dell'azione di propaganda con cui da parte britannica si celebrò l'impavida martire. Rientra in questa ricostruzione anche la leggenda secondo cui un certo soldato Rammler, che avrebbe fatto parte

Although Herbert Wilcox's Dawn *(1928) is rarely revived, it was one of the most controversial feature films of the 1920s.* Dawn *tells the story of British nurse Edith Cavell, shot at dawn by the Germans on 12 October 1915 in Brussels for setting up a rescue network for Allied soldiers. During the First World War, Cavell became a world-wide propaganda icon and her death was used as a compelling story illustrating German war atrocities in Belgium. In particular, the circumstances of Cavell's execution played a crucial part in British propaganda around the brave martyr. Contributing to this narrative was the myth that a certain private Rammler, supposedly part of the German firing squad, refused to shoot and was executed as well,*

Dawn, Herbert Wilcox, 1928: Sybil Thorndike; Edward Sorley. (Cinémathèque royale de Belgique/Koninklijk Belgisch Filmarchief, Bruxelles.)

del plotone di esecuzione, si sarebbe rifiutato di sparare e sarebbe stato giustiziato anche lui, prima che l'infermiera svenisse e subisse il colpo di grazia, inferto dal comandante del plotone.

Dawn di Wilcox non è il primo film ispirato alla vicenda di Edith Cavell (ricordiamo *Nurse and Martyr*, GB 1915, e *The Woman the Germans Shot*, US 1918), ma fu certamente quello che suscitò le polemiche più accese, anche perché l'intento di Wilcox era quello di realizzare un'opera realistica e storicamente attendibile. Benché il film fosse girato per la gran parte presso i Cricklewood Studios di Londra, Wilcox vi incluse materiale d'archivio originale e riprese in esterni della capitale belga. Il tocco realistico si scorge anche nella scenografia di Clifford Pember (basata sulle fotografie esistenti e su visite in loco a Bruxelles), nello svolgimento cronologico della narrazione e persino nella scelta degli attori: una della collaboratrici della Cavell, Ada Bodart, interpretava se stessa, mentre la parte principale fu affidata a un'attrice di primo piano, Sybil Thorndike, che fisicamente assomigliava all'infermiera. Inoltre, Wilcox cerca di rappresentare in maniera più equilibrata i personaggi tedeschi, che compaiono per lo più in ruoli secondari, quali ingranaggi burocratici di uno spietato meccanismo bellico. In ultima analisi, però, *Dawn* offre un ritratto ambivalente dei tedeschi, come emerge in particolare dalla scena dell'esecuzione, che a Pordenone viene presentata in due versioni.

La controversia relativa a *Dawn* ebbe inizio nel settembre 1927, quando i giornali britannici annunciarono l'intenzione di Wilcox di dedicare un nuovo film alla figura di Edith Cavell. La notizia rimbalzò all'estero mettendo in moto un intenso lavorio diplomatico che si protrasse per parecchi mesi. A parte il timore che *Dawn* potesse rinfocolare sentimenti antitedeschi, sia il governo tedesco che quello britannico consideravano il film come una minaccia alla normalizzazione delle relazioni internazionali propiziata dai trattati di Locarno dell'ottobre 1925. La notizia di un nuovo film britannico sulla Cavell metteva in discussione il ruolo di mediazione tra le potenze continentali svolto dall'Inghilterra, e la Germania chiese di bloccare la lavorazione del film, benché il Foreign Office sostenesse che il governo non aveva poteri di censura. La Germania avanzò richieste analoghe in Belgio, dove Wilcox aveva cominciato a girare nell'ottobre del 1927. Non è chiaro quanto le pressioni delle autorità abbiano influito sul regista, ma sappiamo che Pauline Frederick,

followed by Cavell's fainting and subsequent fatal blow from the commanding officer's revolver.

Wilcox's Dawn *was not the first feature film based on Cavell (these include* Nurse and Martyr, *GB 1915, and* The Woman the Germans Shot, *US 1918), but it was certainly the most hotly debated one. This was partly due to Wilcox's intention to make a realistic and historically accurate film. Although most of the shooting was done at London's Cricklewood Studios, Wilcox included original archive material and location footage from the Belgian capital. The realistic touch was also visible in Clifford Pember's set designs (based on existing photographs and visits to locations in Brussels), in the chronological narrative, and even the choice of actors: one of Cavell's collaborators, Ada Bodart, played herself, while the role of Cavell was given to prominent actress Sybil Thorndike, who bore a physical resemblance to the nurse. In addition, Wilcox tried to draw a more balanced picture of the Germans, who mostly play secondary roles as bureaucratic executors of a heartless war machine. However,* Dawn*'s portrayal of Germans remains ambivalent, best illustrated by the execution scene, shown in Pordenone in two versions.*

The Dawn *controversy started in September 1927, when British newspapers reported on Wilcox's intention to make a new movie based on Cavell. The report was repeated abroad, resulting in intense international diplomatic activities which lasted for several months. Besides the fear that* Dawn *could revive anti-German sentiments, both the German and British governments saw the film as a threat to the normalization of international relations following the October 1925 Locarno Treaties. The announcement of a new British Cavell movie threatened Britain's role as a broker between the Continental powers, and Germany asked that the film's production be stopped, although the British Foreign Office claimed the government had no censorship powers. Germany made similar requests in Belgium, where Wilcox started shooting in October 1927. Although it's not clear to what extent the director was affected by pressure from the authorities, it is known that Pauline Frederick, in Brussels to play*

che era giunta a Bruxelles per interpretare il ruolo della protagonista, rinunciò improvvisamente alla parte – secondo Wilcox, a causa delle pressioni dell'ambasciata tedesca.
Dawn divenne una questione diplomatica seria, anche se con esiti da un paese all'altro. Da parte britannica, il ministro degli esteri Austen Chamberlain denunciò pubblicamente il film ed esercitò pressioni sul British Board of Film Censors, l'organo di censura inglese. Nel febbraio 1928, quando il BBFC vietò effettivamente il film per motivi di opportunità pubblica, la stampa ipotizzò che ciò fosse il risultato di pressioni tedesche. Ai primi di aprile del 1928, dopo una lunghissima seduta notturna, il London City Council autorizzò la proiezione di *Dawn* per un pubblico adulto, ma solo dopo alcuni tagli riguardanti soprattutto la scena dell'esecuzione.
In Belgio, *Dawn* occupò i titoli dei giornali per parecchie settimane, soprattutto dopo il rifiuto da parte del governo di aderire alle richieste tedesche (il ministro degli esteri belga, Paul Hymans, dichiarò che il governo non aveva facoltà di intervenire). A differenza che in Gran Bretagna, la censura belga ammise il film alle proiezioni pubbliche, anche per i bambini e senza tagli. Questa versione non censurata, la cui prima mondiale ebbe luogo nel più grande cinema di Bruxelles, l'Agora, il 9 marzo 1928, mostrava l'atto di disobbedienza di Rammler e la sua esecuzione da parte del comandante del plotone (fuori campo), quindi si vedeva il corpo della Cavell a terra e in conclusione un'inquadratura della tomba di lei.
A un certo punto la Cinémathèque royale si trovò in possesso di due copie nitrato dell'edizione distribuita in Belgio. Una di queste faceva parte di una preziosa collezione di oltre cento film muti appartenente al gestore di un parco di divertimenti e acquisita nel 1984. Nell'ambito dell'operazione di restauro avviata dalla Cinémathèque, si constatò che entrambe le copie, in precarie condizioni, presentavano una parziale decomposizione del nitrato. Furono realizzate una copia di preservazione e una di proiezione, utilizzando le parti migliori di ciascuna copia. Nel 2012, quando il progetto EFG1914 dello European Film Gateway diede agli archivi l'opportunità di confrontare gli elenchi dei propri film sulla prima guerra mondiale, si scoprì che anche l'EYE Filmmuseum e la Deutsche Kinemathek possedevano materiale relativo a questo titolo. Per coincidenza, la versione olandese mancava dell'ultimo rullo, mentre quella tedesca consisteva solamente dell'ultimo rullo, con didascalie in olandese. Il nuovo materiale venne esaminato a Bruxelles, dove quello proveniente da Berlino ha consentito alla Cinémathèque royale di completare la scena dell'esecuzione, mutila nella copia di Bruxelles proveniente dalla succitata collezione. Grazie al progetto di digitalizzazione EFG1914, l'internegativo del nuovo restauro è stato scansionato e il film è ora disponibile su DCP. – Daniël Biltereyst, Bruno Mestdagh

La copia belga sarà proiettata insieme con la scena finale della "versione" britannica conservata presso il BFI National Archive nella forma approvata dal British Board of Film Censors. La disobbedienza del soldato Rammler viene attenuata: non vediamo la sua fucilazione, sia pure fuori campo, e l'azione finale è coperta dai cartelli con le parole di Edith Cavell: "Il patriottismo non basta. Non devo nutrire rancore per nessuno." Questo sentimento antibellico era in linea con la politica del governo britannico dopo Locarno. – Bryony Dixon

Cavell, suddenly withdrew from the project, according to Wilcox due to pressures from the German embassy.
Dawn *became a major diplomatic problem, though the results varied within each country. In the British case, Foreign Secretary Austen Chamberlain publicly denounced the movie and pressured the president of the British Board of Film Censors. When the BBFC effectively banned the film in February 1928 on grounds of public expediency, press comments suggested this was a result of German pressure. Early in April 1928, after a long all-night sitting, the London City Council gave permission for* Dawn *to be shown for adults, though only once cuts were made, particularly in the execution scene.*
In Belgium, the Dawn *affair was headline news for several weeks, especially after the government refused to agree to German demands, with the Belgian Minister of Foreign Affairs Paul Hymans arguing that his government could not intervene. But unlike in Britain, the Belgian censors accepted the movie for public screening, even for children and without cuts. This uncensored version, which had its world premiere in Brussels' biggest cinema, the Agora, on 9 March 1928, depicted Rammler's disobedience and execution by the commanding officer (off-screen), followed by Cavell lying on the ground, ending with a shot of Cavell's grave.*
At one point the Cinémathèque royale had two nitrate prints of the Belgian release version, one of which was discovered in a treasure trove of more than one hundred silent films acquired in 1984 from a fairground manager. The archive then embarked on a restoration plan that involved evaluating the precarious condition of both prints, both affected by partial nitrate decomposition. A preservation and a projection print were made using the best material from each source. Then in 2012, when the European Film Gateway's EFG1914 project offered archives the chance to compare their First World War film lists, it was discovered that the EYE Filmmuseum and the Deutsche Kinemathek also had material on this title. By coincidence, the Dutch version was missing the last reel, whereas the German footage consisted solely of the last reel, with Dutch intertitles. This new material was examined in Brussels, where the Berlin material enabled the Cinémathèque royale to complete the execution scene truncated in the Brussels fairground print. Thanks to the EFG1914 digitization project, the internegative of the new restoration was scanned and the film made available on DCP.
Daniël Biltereyst, Bruno Mestdagh

The Belgian print will be screening with the very final scene of the British "version", which is held at the BFI National Archive in its form as passed by the British Board of Film Censors. This tones down the disobedience of Private Rammler – we don't see him shot, even off-screen, and titles cover the final action giving Cavell's words, "Patriotism is not enough. I must have no bitterness towards anyone." Such anti-war sentiment fell in line with post-Locarno British government policy. – Bryony Dixon

L' emigrante, Febo Mari, 1915. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

L'EMIGRANTE (IT 1915)

REGIA/DIR, SOGG/STORY, SCEN: Febo Mari. PHOTOG: [Natale Chiusano, Segundo de Chomón]. CAST: Ermete Zacconi *(Antonio, l'emigrante/ the emigrant,)*, Valentina Frascaroli *(Maria, sua figlia/his daughter)*, Enrica Sabbatini *(sua moglie/his wife)*, Felice Minotti *(compagno di lavoro/a workmate)*, Amerigo Manzini *(il conte/the Count)*, Lucia Cisello *(la mezzana/the procuress)*. PROD: Itala Film, Torino. DIST: Lombardo. V.C./CENSOR DATE: 16.08.1915 (n. 10276). COPIA/COPY: incomp., 35mm, 486 m. (orig. 1182 m.), 24' (18 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

In un frammento di pellicola, ed è il caso di *L'emigrante*, si possono ritrovare le tracce delle molte vicissitudini accadute al film, a cominciare dalla sua realizzazione. Adattando per lo schermo una sua novella, Mari

A fragment of film, as is the case with L'emigrante*, can contain traces of the many stories behind a movie, starting from how it was made. Adapting one of his short novels for the screen, Febo Mari directed the*

dirige il grande attore teatrale Ermete Zacconi, protagonista di una vicenda drammatica non priva di cliché ma incastonata in una realtà storica vibrante di realismo: l'emigrazione dei contadini italiani più poveri verso il Sudamerica. In un altro suo film, il celebre *Cenere* (1916) dove Mari si misurerà con la divina Eleonora Duse, gli umili torneranno protagonisti. Dallo studio delle fonti (frammenti in nitrato, visti di censura, quaderni di produzione della Itala Film, documenti fotografici e didascalie su lastra) risulta evidente come questa copia, probabilmente l'unica sopravvissuta, sia una sintesi realizzata in anni successivi la prima distribuzione del film. In questa versione, l'attenzione si concentra quasi interamente sul vecchio emigrante: la sua partenza dalla misera casa con la separazione dalla moglie e dalla figlia, l'abbandono del villaggio e la traversata dell'oceano, la dura realtà che lo attende all'arrivo in America Latina fino alla scoperta della truffa dopo l'infortunio. Antonio scopre da una lettera che la sua famiglia è in gravi difficoltà; dichiarato inabile e rimasto senza lavoro, le ultime immagini mostrano l'emigrante, sconfitto, nuovamente imbarcato su una nave per il ritorno in Italia. La documentazione d'epoca testimonia però come la versione completa del film desse maggiore spazio – parallelamente alle vicende in America - alla vita nel villaggio e soprattutto a una tresca decisamente scabrosa, che in parte è possibile ricostruire con fonti extrafilmiche. La madre si ammala e la figlia fatica con il suo lavoro a pagare le cure necessarie; una volgare mezzana, approfittando delle difficoltà economiche delle due donne, spinge la ragazza – una deliziosa Valentina Frascaroli - a lasciare il fidanzato, un onesto operaio, per divenire l'amante di un conte che da tempo tentava di sedurla. Antonio, tornato in patria, lavora in città come facchino e casualmente, per una consegna, in una ricca casa ritrova sua figlia trasformatasi in una "piccola mondana" (diremmo oggi, una prostituta di lusso). Sfidando il conte e tutti i presenti, il vecchio padre ordina alla figlia di abbandonare quella casa offrendole il suo perdono e lei si rifugia teneramente tra le sue braccia. Si tratteggiano così i contorni di un ricongiungimento familiare e di un lieto fine.

L'emigrante, come riportato nei due visti di censura del 1915 e nelle differenti versioni del registro Titoli della Itala, fu anche terreno di sperimentazione: Mari inizialmente propone il film privo di didascalie, con la convinzione che – grazie alla potenza e all'eloquenza delle sole immagini - questa innovazione potesse rappresentare un'evoluzione dell'arte cinematografica muta. Dopo pochi mesi però le difficoltà incontrate per la programmazione nelle sale costringono Mari e la Itala a inserire come d'uso le didascalie e a ridistribuire *L'emigrante* rinunciando all'audace tentativo. – Claudia Gianetto

great stage actor Ermete Zacconi as the lead in a drama not devoid of clichés but set in a historical context of vibrant realism: the emigration of poor Italian peasants to South America. A later film of his, the celebrated Cenere *(1916), in which Mari matched up against the divine Eleonora Duse, once again featured humble protagonists.*

A study of the sources (nitrate fragments, censorship certificates, Itala Film production records, photographs, and intertitle plates) reveals that this copy, probably the only one to survive, is a synthesis put together after the film's initial release. In this version the attention focuses almost completely on the old emigrant – the departure from his miserable home and separation from his wife and daughter, leaving his village and crossing the ocean, and the harsh reality awaiting him in Latin America, up to the discovery of the fraud to which he falls victim after an accident. Antonio learns in a letter that his family is in serious trouble; declared unfit and unable to find work, in the last scenes the emigrant is shown as a defeated man on board a ship taking him back to Italy.

Documents of the time, however, testify that the complete version of the film devoted more space – paralleling events in South America – to life in the village, in particular a decidedly squalid intrigue involving a love affair, which can be partly pieced together from sources outside the film itself. Antonio's wife falls ill and his daughter cannot earn enough to pay for the treatment her mother needs. Their predicament is exploited by a vulgar procuress who inveigles the girl – played by the charming Valentina Frascaroli – into leaving her fiancé, an honest young workman, to become the lover of a Count who has had designs on her for some time. Having returned to Italy, Antonio is working in the city as a porter; making a delivery by chance to a rich man's house he comes across his daughter, transformed into a "piccola mondana" – which in modern-day terminology would be a high-class prostitute. In defiance of the Count and all those present, the old father orders his daughter to leave the house, offering his forgiveness. As she returns to his tender embrace the stage is set for the family's reunion and a happy ending.

As documented in the two 1915 censorship certificates and the different versions in the Itala Film titles register, L'emigrante *was also seen by its maker as ground for experimentation. Mari initially conceived the film without any intertitles, in the conviction that – thanks to the power and eloquence of the images alone – this innovation could represent an evolution in the art of silent film. But after a few months distribution problems compelled Mari and Itala Film to add the customary intertitles and re-release* L'emigrante*, renouncing their bold initiative*

Claudia Gianetto

FAUNO (IT 1917)

REGIA/DIR, SOGG/STORY, SCEN: Febo Mari. PHOTOG: Giuseppe Vitrotti. CAST: Febo Mari *(Il Mito, il fauno/the Myth, the faun),* Antonietta *(Nietta)* Mordeglia *(Fede, la modella/the model)*, Vasco Creti *(Arte, lo scultore Mariotti/the sculptor)*, Elena Makowska *(Femmina, la principessa Mierbo/the princess)*, Oreste Bilancia *(Astuzia, il principe Mierbo/the prince)*, Ercole Vaser *(carrettiere/the carter)*, Umberto Scalpellini *(un giocatore/a gambler)*. PROD: Ambrosio, Torino. V.C./CENSOR DATE: 21.05.1917 (n. 12769). COPIA/COPY: 35mm, 1428 m., 69'35" (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque royale de Belgique, Brussels. RESTAURO/RESTORED: 1994, La Cinémathèque royale de Belgique, Museo Nazionale del Cinema, La Cineteca del Friuli, con fondi del/*with funding from* The LUMIERE Project (MEDIA Programme).

Febo Mari, già affermato attore teatrale, dopo gli esordi all'Ambrosio nel 1912 si alterna tra questa Casa e la Itala Film sia come interprete sia come autore (regista, soggettista, sceneggiatore) per divenire infine anche produttore con la nascita della Mari Film nel 1918. Il suo nome, a vario titolo, si lega soprattutto ad alcune delle opere più interessanti del cinema muto italiano degli anni Dieci: *Il fuoco* (1915), *Cenere* (1916), *Tigre reale* (1916) e *Fauno*. Se nei suoi esordi teatrali si era già avvicinato al dannunzianesimo, è con questi film che porta a maturazione una sua personalissima idea d'arte, sia dietro la macchina da presa sia in scena. In questo contesto, *Fauno* è l'opera più coraggiosa ed elaborata di Mari.

Nel film uno scultore, che vive con la sua giovane modella, ha scolpito la statua di un fauno (creata appositamente per il film da Giovanni Riva con Mari modello di eccellenza): una creatura mitologica per metà uomo e per metà caprone. La statua, a grandezza naturale, domina lo spazio dell'atelier e con il suo fascino silente è il centro attorno a cui ruotano vicende e personaggi. Una testa non alterata da due minuscole corna, e un torso bellissimi: Mari, da divo quale è, dà vita a ogni metamorfosi da pietra a carne, coan potente sensualità, in equilibrio sulla bestiale e villosa parte inferiore del corpo che sfida il grottesco.

Una sera lo scultore esce lasciando sola la modella, contrariata e impaurita. Sono le dieci di sera, la ragazza si addormenta sulla dormeuse dello studio e risvegliandosi trova nella giacca dello scultore un biglietto della sua amante. La statua del fauno, simbolo della natura e dell'amore primordiale, prende vita e la consola: "Non dolorare. Tutti gli uomini dal cuore in giù sono come me: bestie." Frattanto in un'elegante casa da gioco, dove i giocatori ai tavoli sono simboli del vizio, entra lo scultore atteso dalla sua amante e dal principe suo marito. Lo scultore perde al gioco con l'astuta coppia, ingannato da entrambi; non potendo pagare in denaro, promette una delle sue opere. Giunta nell'atelier, la principessa conosce la modella, le due donne si confrontano e si studiano, e infine la *femme fatale* sceglie di appropriarsi proprio del fauno che evidentemente sta a cuore alla ragazza. Un gruppo di facchini si occupa del trasporto della statua che durante il tragitto cade dal carro; il fauno, nuovamente animato, fugge con la modella che lo ha seguito. Insieme vivono un breve idillio isolati in un bosco dove costruiscono una capanna e si nutrono dei frutti della terra in armonia perfetta con la natura che li circonda. Lo scultore li trova, il fauno lo affronta e lo vince ma a tradimento il rivale geloso lo uccide con un colpo di fucile. Il fauno ritorna pietra e la statua viene infine trasportata nel palazzo dei principi.

La modella, inconsolabile, cerca invano di convincere sia il principe sia la rivale a scegliere un'altra opera dello scultore in cambio del fauno. La donna sprezzante rifiuta e la ragazza – dopo un ultimo addio del Fauno che riprende ancora una volta vita solo per lei – disperata cade ai piedi della statua, come morta. Un potere attribuito al fauno, dai testi antichi al più moderno genere *fantasy* in cui la figura silvestre ricorre, è quello di generare sogni o incubi… La giovane modella si risveglia nello studio ed è trascorsa solo un'ora; la statua del fauno è

With a successful stage career already behind him, after his debut with Ambrosio in 1912 Febo Mari divided his time between that production company and Itala Film, both as an actor and an auteur *(director, and writer of stories and screenplays), finally becoming a producer with the formation of Mari Film in 1918. His name can be found credited in various capacities on some of the most interesting Italian silent film productions of the 1910s:* Il fuoco *(1915),* Cenere *(1916),* Tigre reale *(1916), and* Fauno *(1917). If in his early theatre career he was already close to the philosophy of Gabriele D'Annunzio, this film marks the maturity of his own very personal idea of art, both behind and in front of the camera. In this context,* Fauno *stands as Mari's most courageous and elaborate work.*

A sculptor, who lives with his young model, has produced a statue of a faun (made especially for the film by Giovanni Riva, with Mari as his model), a mythological creature, half-man and half-goat. The life-size sculpture dominates the interior of the studio, and with its silent allure it is at the centre of the stories and characters revolving around it. A head unblemished by two tiny horns, and a splendid torso – like the divo *he was, Mari gives life to every metamorphosis from stone to flesh with powerful sensuality, in a fine balance above the hairy bestiality of his grotesque lower body.*

One evening the sculptor goes out, leaving his model alone, apprehensive and fearful. At ten o'clock she falls asleep on the studio sofa; upon awakening she looks in the sculptor's jacket and finds a note from his lover. The statue of the faun, a symbol of nature and primordial love, comes to life and consoles the girl: "Do not be hurt. From the heart down all men are like me – beasts."

Meanwhile, in a smart gambling den, where the players at the tables symbolize vice, enters the sculptor, awaited by his lover and her husband the prince. There the crafty couple cheat him out of his money; unable to pay his debt, he promises them one of his statues. The princess comes to the studio and encounters the model. The two women size each other up until the femme fatale *decides to take the faun, since it evidently means a great deal to the girl. A team of porters comes to take the statue away but on the journey it falls from the cart. As it does so, it comes to life, and flees with the model, who has been following it. Together they enjoy a brief idyll in a wood, where they build a hut and eat the fruits of the earth in perfect harmony with the nature surrounding them. The sculptor finds them and is confronted by the faun, who bests him but is treacherously shot with a rifle by his jealous rival. The faun turns again to stone, and the statue is taken to the prince's palace.*

The inconsolable model tries in vain to persuade the prince and his wife, her rival, to take another of the sculptor's statues instead of the faun. The wife contemptuously refuses, and the girl – after a last farewell from the faun, who comes to life one more time just for her – falls in desperation at the statue's feet, as if dead. A power attributed to the faun, from ancient texts to the most up-to-date fantasy genre in which the sylvan figure recurs, is that of generating dreams and nightmares… The young model wakes up in the studio, and just one

Fauno, Febo Mari, 1915. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

lì, sorridente, immobile sul suo piedistallo.
Uno degli elementi che caratterizzano il film è la presenza di un erotismo esplicito nei giochi di seduzione, nel contatto tra la ragazza e il fauno – ora carne, ora pietra – che a parte il fugace idillio bucolico si rivela essere desiderio impossibile. A costruire questa atmosfera concorrono la scelta dei piani, i movimenti di macchina, il gioco degli attori talvolta quasi coreografico ma soprattutto la ricercatezza nell'uso delle luci con la combinazione di imbibizioni e viraggi che rimane uno degli aspetti più straordinari del film. Come ha sottolineato Paolo Cherchi Usai, descrivendo l'intervento di restauro del film realizzato nel 1994, *Fauno* "è prima di tutto uno dei più abbaglianti film a colori tramandati dal muto come pittura in

hour has passed; the statue is there, smiling and immobile on its pedestal.
One of the film's defining characteristics is the presence of an eroticism explicit in the game of seduction, in the contact between the girl and the faun – now flesh, now stone – which from the start of their fleeting bucolic idyll is revealed to be an impossible desire. Complicit in the creation of this atmosphere are the juxtaposition of shots, the camera movements, and the almost choreographic interplay between the actors, but above all the refinement in its use of light, with the combination of tinting and toning – still one of the film's most remarkable features. According to Paolo Cherchi Usai, describing the restoration of the film in 1994, Fauno *"is first of all one of the most*

movimento … Giunta fino a noi come prodotto di un perfezionismo luministico o come regalo del caso, questa piccola pietra preziosa si trova incastonata in un fragile gioiello 'pittorico' del simbolismo".
Indimenticabili le immagini del primo incontro tra il fauno e la ragazza, di fronte al bagliore delle fiamme che ardono nel camino, e il testo di alcune didascalie con arditi dialoghi come: "Non mi sfuggire. Io sono l'amore." – Claudia Gianetto

striking colour films passed down from the silent era as painting in movement… Inherited as the product of luministic perfectionism, or as a gift of chance, this small precious stone stands as a fragile pictorial jewel of symbolism".
Unforgettable are the shots of the faun's first encounter with the girl, in the glare of the flames burning in the hearth, and the dialogue in some of the intertitles: "Do not run from me. I am love." – Claudia Gianetto

FIÈVRE (FR 1921)

REGIA/DIR, SOGG, SCEN: Louis Delluc. PHOTOG: Alphonse Gibory, Georges Lucas. SCG/DES: Robert Jules Garnier, [+ Francis Jourdain?]. COST: Kees Van Dongen, Hélène Berthelot. CAST: Ève Francis *(Sarah Topinelli)*, Edmond van Daële *(Militis)*, Gaston Modot *(Topinelli)*, Elena Sagrary *(l'orientale/Asian girl)*, George Footit *(l'uomo dal cappello grigio/man with a gray hat)*, Yvonne Aurel *(la donna con la pipa/woman with a pipe)*, Andrew F. Brunelle *(il piccolo funzionario/minor official)*, Solange Rugiens *(Patience)*, Leonid Walter de Malte *(l'ubriacone/drunkard)*, Lili Samuel *(la nana/female dwarf)*, Noémi Scize *(La Rafigue)*, Gastao Roxo *(Colibri)*, Marcelle Delville *(Pompon)*, Barral *(giocatore di maniglia/card player)*, Waroquet *(Grimail)*, Bayle *(Piquignon)*, Jacqueline *(Line)* Chaumont *(Pêche verte)*, Siska *(Prunelle)*, Jeanne Cadix *(Flora)*, Vintiane *(Javotte)*, Léon Moussinac *(César)*, Bole *(Tonneau)*, W. de Bouchgard *(Alvar)*. PROD: Louis Delluc, Alhambra-Film (Paris), Jupiter Films. RIPRESE/FILMED: 02.1921 (studio: Gaumont; locs: Marseille). DIST: Société Française des Films Artistiques. ANTEPRIMA PER ESERCENTI/TRADE SCREENING: 08.06.1921. USCITA/REL: 24.09.1921. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 45', col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française; Les Documents Cinématographiques, Paris.

Tulip's Bar è un racconto di Louis Delluc apparso per la prima volta sulla rivista satirica *Fantasio* il 1 luglio 1919 e, in seguito, con il titolo *La Tulipe* nella raccolta di racconti *L'Homme des bars* pubblicata nel dicembre 1923 dalle Editions de la Pensée française. Il racconto divenne la sceneggiatura di *La Boue* (Il fango), primo titolo di *Fièvre*, pubblicato in *Drames de cinéma*, con lo stile estremamente asciutto che caratterizza i cinedrammi di Delluc. "Il lettore avrà un'adeguata visione delle scene e del loro equilibrio", spiega. "Sarà la sua immaginazione, supportata dall'intelligenza, a evocare le immagini alla distanza voluta e nella misura voluta, secondo il movimento voluto. Allo stesso modo il regista applicherà automaticamente i procedimenti del mestiere, come lo scrittore traduce il pensiero in parole senza far uso del dizionario."
Prodotto dalla Alhambra-Film, casa di produzione fondata da Delluc, *La Boue* fu girato in solo otto giorni nel febbraio del 1921, negli studi Gaumont di Buttes-Chaumont. Le scenografie del popolare cabaret di Marsiglia vennero costruite in quattro giorni. Le poche scene del porto di Marsiglia, che fanno da contraltare all'universo chiuso del cabaret, furono girate in esterni nel Porto Vecchio. Per i numerosi quanto indispensabili ruoli secondari, tesi a rafforzare l'interpretazione di star quali Edmond Van Daële, Gaston Modot, Ève Francis e Elena Sagrary, Delluc chiamò attori non professionisti compresi alcuni amici. Questi danno veridicità al luogo e all'azione grazie a un metodo brillante che consiste nel tenerli immersi nell'atmosfera del film attribuendo loro una personalità ben definita. In un'atmosfera glaciale a causa delle temperature invernali, il fervore dei protagonisti aumenta man mano che la storia si sviluppa. Delluc girò le scene in continuità, seguendo l'ordine della sceneggiatura (tranne la scena del matrimonio di Militis, ambientata nel passato), rispettando così l'unità di tempo e luogo e sottolineando il crescere progressivo della tensione e della violenza.
L'interpretazione è sobria e splendida, il ritmo incalzante. Delluc dipinge

Louis Delluc's short story "Tulip's Bar" first appeared on 1 July 1919 in the satirical magazine Fantasio*, and later, retitled "La Tulipe", was included in* L'Homme des bars*, a collection of short stories (Éditions de la Pensée française, December 1923). The story became the script for* La Boue *(equivalent to "muck", the initial title of* Fièvre*), published in* Drames de cinéma*, revealing the extremely concise style that characterizes Delluc's cine-dramas. "Readers will get enough sense of the scenes, and their balance," he explained. "It is imagination, backed up by intelligence, that will bring the images alive, at the desired distance and in the desired proportion, according to the desired movement. Likewise, the director will use his professional methods almost automatically, just as a writer puts his thoughts into verbal form without resorting to a dictionary."*
Produced by Alhambra-Film, a production company founded by Delluc, La Boue *was shot in just eight days, in February 1921, at Gaumont's Buttes-Chaumont studios in Paris. The set for the popular cabaret in Marseille was built in four days; the few port scenes that provide the counterpoint to the closed universe of the cabaret were filmed on location in the Vieux-Port of Marseille. Delluc called on amateurs, including some friends, to play the many vital secondary parts, filling out the roles of stars such as Edmond Van Daële, Gaston Modot, Ève Francis, and Elena Sagrary. They provide a complete immersion in the film's atmosphere, fully inhabiting the space with the distinct personalities assigned them by the director. As for the leads, notwithstanding the icy winter temperatures on set, their fervor increases as the plot unfolds. Delluc shot the scenes in the order of the screenplay (except for the wedding of Militis, set in the past), thus respecting unity of time and place and enhancing the gradually rising tension and violence.*
Performances are sober and splendid, and the pace is breathless.

Elena Sagrary in *Fièvre,* Louis Delluc, 1921. (La Cinémathèque française, Paris)

un quadro che prende vita istantaneamente, con un'intensità tale che il realismo è sorprendente. Ogni personaggio lotta con la propria solitudine, in un ambiente chiuso, torbido e depravato, permeato di melodie indostane che provengono dalla pianola. Alla nostalgia, alla noia e al sogno Delluc unisce il desiderio, la fantasia, i misteri e la magia del viaggio. La tensione aumenta diventando rapidamente velenosa prima che l'ebbrezza e la follia capovolgano la realtà in modo brusco e sordidamente banale.

La Boue viene presentato nell'aprile 1921 alla commissione di censura francese presso il Ministero dell'Istruzione e delle Belle Arti, suscitando la forte opposizione dei rappresentanti del Ministero dell'Interno. In generale disturba il fatto che l'azione si svolga in un "tugurio", ed esigono non solo che vengano tagliate alcune scene considerate troppo sovversive (scene di violenza, il seno nudo di Vintiane), ma anche che venga cambiato il titolo perché troppo provocatorio. Solo dopo che vengono apportati alcuni tagli, il film viene finalmente approvato nel maggio del 1921 con il titolo di *Fièvre*. La prima si tiene l'8 giugno, mentre la data di uscita nelle sale è il 24 settembre 1921.

Il film seduce il pubblico e la critica ne è entusiasta. Su *Le Crapouillot*, Léon Moussinac dichiara che Delluc è "dentro la verità cinematografica … L'immagine basta a sé stessa, il testo interviene solo il minimo indispensabile." Paul de la Borie scrive su *La Liberté*: "Dietro ogni gesto, ogni sguardo, ogni sfumatura di pensiero o d'azione dei protagonisti sta l'intelligenza dell'autore che persegue il proprio obiettivo e mira all'effetto voluto. Ed è per questo che, senza alcun dubbio, non abbiamo mai visto un cinedramma raggiungere tale intensità d'espressione. Diretto con una meticolosa ricerca artistica – arte cerebrale più che plastica – interpretato da artisti come Ève Francis, Elena Sagrary, Van Daële, Modot, animati da un fuoco interiore, questo film – dal punto di vista cinematografico – è stupendo. È, in ogni, caso indimenticabile."

La Cinémathèque française ha restaurato *Fièvre* basandosi su un negativo nitrato depositato nel 1943 e su una copia di noleggio d'epoca acquisita dalla stessa Cinémathèque nel 1950. Nel 1963 il negativo originale è stato preservato creando una copia di sicurezza. Nel 2008 è stata stampata una nuova copia di *Fièvre* a partire da quella del 1963, con la reintroduzione delle didascalie della copia nitrato. Questa'ultima è servita da riferimento per l'imbibizione. – Samantha Leroy

Delluc sets up a picture that comes to life instantly, and so intensely that the realism is truly striking. Each character struggles with their solitude, in an atmosphere that's closed, confused, and perverted, tinged by melodies from Hindustan straight out of a player piano. Delluc blends yearning, fantasy, mystery, and the magic of travel with nostalgia, ennui, *and dreams. Tension mounts and quickly becomes poisonous before drunkenness and folly overturn reality, abruptly and with sordid banality.*

In April 1921 La Boue *was presented to the French censorship board, eliciting strong objections from representatives of the Ministry of the Interior. The censors found it disturbing that the action took place in a "dive", and demanded not only the cutting of certain scenes regarded as subversive (violence, Vintiane's exposed breast), but also a change of title, which was judged too provocative. It was thus in censored form, lacking some scenes, that the film was finally accepted by the board in May 1921, now retitled* Fièvre. *First screened on 8 June, it was released in theatres on 24 September 1921.*

The public found the film beguiling, and critics raved. Léon Moussinac asserted in Le Crapouillot *that Delluc was "inside cinematic truth... The image is absolutely self-sufficient, with only strictly indispensable textual interventions", while Paul de la Borie wrote in* La Liberté *that "Behind every gesture, every look, every nuance of thought or action of the film's protagonists lies the author's intelligence, as he pursues his goal and strives for the planned effect. And that is why, without any doubt, we have never seen a cinematic drama rise to this level of intense expression. Directed with such meticulous care for art – more cerebral than plastic – and performed by artists such as Ève Francis, Elena Sagrary, Van Daële, and Modot, all endowed with an inner fire, this film – cinematically speaking – is admirable. It is, in any case, unforgettable."*

The Cinémathèque française restored Fièvre *from a nitrate negative, deposited in 1943, and from a period release print acquired by the Cinémathèque in 1950. In 1963, the Cinémathèque saved the original negative, creating a safety print. In 2008, a new print of* Fièvre *was made from the 1963 copy, with original intertitles reintroduced from the nitrate. This same nitrate copy served as a reference point for the tinting. – Samantha Leroy*

A FOOL THERE WAS (US 1915)

REGIA/DIR: Frank Powell. SCEN, ADAPT: Roy L. McCardell, Frank Powell, da/*from*: commedia di/*play by* Porter Emerson Browne (1909), poesia di/*the poem by* Rudyard Kipling (1897), dipinto di/*painting by* Philip Burne-Jones (1897). PHOTOG: George Schneiderman. CAST: Edward José *(il marito/The Husband [John Schuyler])*, Theda Bara *(la donna vampiro/The Vampire)*, Mabel Frenyear *(la moglie/The Wife [Kate Schuyler])*, May Allison *(la cognata/The Wife's Sister)*, Runa Hodges *(la bambina/The Child)*, Clifford Bruce *(l'amico/The Friend [Tom])*, Victor Benoit *(una vittima/One of Her Victims [Parmalee])*, Frank Powell *(il dottore/The Doctor)*, Minna Gale *(sua moglie/The Doctor's Wife)*, [Creighton Hale *(il nuovo ammiratore, ospite alla festa /The Vampire's new admirer, guest at wild party)*, Makoto Inokuchi *(domestico/servant)*]. PROD: William Fox Vaudeville Company; presented by William Fox. DIST: Box Office Attraction Co. RIPRESE/FILMED: 1914 (Fox/Willat Studio, Ft. Lee, New Jersey; St. Augustine, Florida). USCITA/REL: 12.01.1915. COPIA/COPY: 35mm, 5284 ft. (orig. 6 rl.), 78' (18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York. Preservazione effettuata con il sostegno di / *Preserved with support from* The National Film Preservation Foundation/Park Service, The Film Foundation.

Theda Bara in *A Fool There Was,* Frank Powell, 1915.
(Museum of Modern Art, New York)

Theda Bara risponde ai suoi ammiratori / *Theda Bara answering fan mail.*
(Museum of Modern Art, New York)

"Sono sempre stata avvolta da un velo di mistero, in parte per effetto del caso, in parte per una precisa volontà, e in parte grazie al tenace lavoro dell'ufficio stampa", dichiarò Theda Bara nel 1916. Nata nel 1885 o forse nel 1890, all'ombra della Sfinge o forse a Cincinnati, figlia di un pittore italiano o forse di un sarto ebreo russo, dal 1908 in poi ella salì sul palcoscenico in numerosi ruoli secondari, recitando anche nel teatro yiddish. Nel 1914, col suo vero nome (Theodosia Goodman), apparve nel lungometraggio *The Stain* diretto da Frank Powell per la Pathé. L'anno successivo Powell si trasferì alla Fox Film, cui raccomandò quell'attrice sconosciuta per il ruolo della donna vampiro, "la donna che di nulla si curava... E che mai avrebbe potuto capire", in *A Fool There Was*. William Fox le fece firmare un contratto quinquennale su suggerimento di Robert Hilliard, il divo che aveva interpretato la parte del marito a teatro quando *A Fool There Was* venne messo in scena al Liberty Theatre di New York nel 1909. Egli azzardò una previsione: "Questo ruolo sarà la sua fortuna", e fu così: col nome d'arte di Theda Bara, ella divenne una celebrità.
L'artista Philip Burne-Jones (figlio del famoso pittore preraffaelita Edward Burne-Jones) aveva prefigurato il personaggio della vampira, un essere privo di anima - "uno straccio, un osso e un ciuffo di capelli" - nel dipinto del 1897 in cui ritraeva una donna sazia di sangue, gli occhi socchiusi e la bocca semiaperta, china sul corpo inanimato di un uomo, sul cui torace ha lasciato il segno dei suoi denti. Per accompagnare l'esposizione del quadro, il cugino di Burne-Jones, Rudyard Kipling, scrisse una poesia intitolata *The Vampire*, che inizia con la parole "A fool there was" ("C'era uno sciocco"). Nel 1909 il drammaturgo americano Porter Emerson Browne trasse spunto dalla poesia per un lavoro teatrale e nello stesso anno rielaborò la vicenda della protagonista in un romanzo che illustra la storia passata della vampira: ella è

"There has always been a mantle of mystery around me, a consummation partly the result of chance, partly of design, and partly the result of consistent work on the part of the press department," said Theda Bara in 1916. Born in 1885 or 1890, in the shadow of the Sphinx or in Cincinnati, the daughter of an Italian painter or a Russian Jewish tailor, she played bit parts in several plays beginning in 1908 and acted in the Yiddish theatre. As Theodosia Goodman, her actual name, she appeared in the 1914 feature film The Stain *(Pathé) directed by Frank Powell. The following year Powell moved to Fox Film, where he recommended the unknown actress for the role of The Vampire, "the woman who did not care… And never could understand," in* A Fool There Was. *William Fox signed her to a five-year contract on the advice of Robert Hilliard, the matinee idol who had played the husband on stage when* A Fool There Was *ran at New York's Liberty Theatre in 1909; he predicted that "the part will make her." It did. Renamed Theda Bara, she became a celebrity.*
The artist Philip Burne-Jones (son of the famous Pre-Raphaelite painter Edward Burne-Jones) had prefigured the female vampire, a soulless "rag and a bone and a hank of hair," in his 1897 painting depicting a satiated woman, her eyelids drooping, her mouth half-opened, leaning over the still body of a man whose chest shows the mark of her teeth. Burne-Jones's cousin, Rudyard Kipling, wrote a poem called "The Vampire," which began with the words "A fool there was," to accompany the painting's exhibition. In 1909 the American author Porter Emerson Browne used the poem as the basis for a stage play. That same year he

la figlia illegittima di una contadina e di un dissoluto nobile francese.
Il film della Fox ci presenta una vampira lievemente diversa (erano già stati realizzati due adattamenti cinematografici: *The Vampire* della Selig nel 1910, e *The Vampire of the Desert* della Vitagraph nel 1913). Grazie alla struttura narrativa e allo stile del film – soprattutto il montaggio e la *mise-en-scène* – la "gatta infernale" di Theda Bara diviene, ironicamente, una figura più convenzionale ma anche più pericolosa: "l'altra donna", che sfrutta la propria sessualità per conquistare rango sociale e ricchezza. Ella non è più il seme cattivo di una stirpe corrotta né l'incarnazione della libido; è piuttosto un'inasprita arrampicatrice sociale, che seduce il marito a causa di uno sgarbo che ha ricevuto dalla moglie. Ancor prima che lei cominci a circuire Schuyler – padre di famiglia, avvocato di Wall Street, eminente cittadino e statista inviato in missione presso la corte di San Giacomo –
per gli spettatori dell'epoca è chiaro che è un'impudente, se non addirittura immorale: il suo abbigliamento è tutto "sbagliato".
In una località di vacanza dove le signore si rilassano vestite per lo più con bianchi abiti estivi e morbidi completi non di marca, la Vampira indossa una stretta gonna a righe ed è inguainata in un'esotica giacca scura e attillata, più lunga e affusolata sulla schiena: nell'insieme, il suo abito ricorda il corpo di una vespa. Al posto di un normale cappello da sole a falda larga guarnito di merletti, ella sfoggia un cappello di paglia scuro, con la tesa ripiegata da un lato, ornato da una lunga piuma ondeggiante. In Europa è forse all'ultimo grido, ma per un ambiente come quello degli Schuyler spicca per la sua stravaganza. A ciò contribuisce il suo trucco troppo pesante, specie intorno agli occhi.
Alla Vampira si oppone un ampio ventaglio di figure femminili. In primo luogo, ella compete con la paziente e fedele Kate Schuyler per l'amore del marito. In secondo luogo, rivaleggia con la sorella di Kate, un'energica ragazza americana fidanzata con il migliore amico di Schuyler. Mentre la Vampira è deviante sotto ogni punto di vista, la sorella rappresenta alla perfezione ciò che è corretto e appropriato per le norme di genere del suo tempo. Ma c'è una sorpresa: il personaggio femminile più inquietante rispetto alla Vampira è la figlioletta degli Schuyler.
Con i suoi riccioli e la bambola che stringe tra le braccia, questa ragazzina sembra sveglia e solare quanto la Vampira è tenebrosa e infida. Eppure il montaggio stabilisce un parallelo tra questi due personaggi fin dall'inizio del film. In una serie di giustapposizioni la bambina si comporta come una piccola vampira, una "baby vampire" secondo il gergo creato proprio da questo film: una vampira in formazione. Entrambi i personaggi sono imperiosi, controllano ciò che gli uomini fanno e persino dove si siedono: entrambe privano i maschi della loro virilità. Per due volte Schuyler si inginocchia di fronte alla Vampira, abbandonando la testa sul seno di lei. Allo stesso modo, la piccola obbliga il maggiordomo a giocare con la sua bambola, a tenere il suo gattino mentre lei "legge" il giornale, e persino a lasciarsi cavalcare da lei. Queste scene servono certo da intermezzo comico, ma ci si chiede: da grande, questa bambina vorrebbe o potrebbe diventare una vampira?
La ragazzina e la Vampira si pongono inoltre come rivali nei confronti di John Schuyler. La sorprendente mobilità delle inquadrature illustra i loro obiettivi inconciliabili (e ugualmente impossibili): la bambina vorrebbe

also fleshed out her story in a novelization which provided the Vampire's backstory: she was the illegitimate child of a peasant and a debauched French nobleman.
A slightly different vampire emerged in the Fox film (there had been two earlier movie adaptations: Selig's 1910 The Vampire, *and Vitagraph's 1913* The Vampire of the Desert*). Via the film's narrative structure and its style – especially editing and* mise-en-scène *– Bara's "hell cat" becomes, ironically, a more conventional but also a more dangerous "other woman," wielding her sexuality to attain position and wealth. No longer the bad seed of a corrupt line or an embodied libido, she is an angry social climber whose seduction of the Husband is motivated by a snub from his wife. Even before she acts to entrap Schuyler, a father, Wall Street lawyer, and citizen-statesman on a mission to the Court of St. James, contemporary audiences would have recognized that she was ill-bred, if not immoral: her clothes are all "wrong."*
At a resort where most ladies are relaxing wearing white summer dresses and soft, non-tailored suits, the Vampire wears a tight striped skirt, and encases herself in an exotic form-fitting dark jacket with a long tapered back, like tails; the shape of this ensemble resembles a wasp's carapace. Instead of a conventional wide-brimmed hat, trimmed with lace to keep off the sun, she sports a dark straw hat with a flipped brim on one side, with one tall trailing feather. Cutting-edge perhaps for Europe but outré *in the Schuylers' circles, she stands apart. Making her stand out even further in this milieu, she wears far too much make-up, especially around the eyes.*
The Vampire is contrasted with a range of female types. First, she competes with the long-suffering, ever-loyal Kate Schuyler for her husband's love. Second, she is contrasted with Kate's sister, a spunky American girl engaged to Schuyler's best friend. While the Vamp is deviant in every respect, the sister represents all that is correct and appropriate to the gendered norms of the day. Surprisingly however, the most intriguing female character vis à vis *the Vampire is the Schuylers' young daughter.*
Her hair dressed in ringlets and a doll in her arms, the little girl seems to be as ingenuous as the Vampire is deceptive. And yet, an editing motif established early in the film parallels these two characters. In a series of juxtapositions, the child behaves like a "baby vampire" in the slang this film spawned, a vamp-in-training. Both characters are imperious, literally controlling where men sit and what they do. Both emasculate men. Twice Schuyler kneels before the Vampire, his head slumped on her bosom. Similarly, the child forces the family butler to play with her doll, to hold her kitten while she "reads" the newspaper, and to let her ride him like a horse. While these scenes function as comic relief, their pattern begs the question: would, could this child grow up to be a vampire? The girl and the Vampire also function as rivals for John Schuyler. A striking use of mobile framing illustrates their irreconcilable, and equally impossible, goals: the child wants her father back,

riavere il papà e riunire la famiglia; la Vampira vorrebbe farsi accettare in società. Un'inquadratura dall'alto di un'affollata strada di New York isola due automobili che procedono affiancate: in una vediamo la moglie e la figlia di Schuyler, nell'altra Schuyler stesso con la Vampira. Marito e moglie evitano di guardarsi, ma la piccola si protende verso il veicolo del padre e urla disperata "Papà caro, ti voglio!": mentre egli si ritrae imbarazzato, la Vampira risponde alla bimba con un cenno della mano e un saluto.
Verso la fine del film la ragazzina è condotta nell'appartamento del padre. "Farò un ultimo tentativo, gli porterò sua figlia", dice Tom, l'amico di Schuyler. La bambina prende la mano del padre e cerca di farlo alzare dalla sedia, verso la porta e verso casa; ma basta che la Vampira entri in campo e Schuyler si volge a lei, stregato e condannato, senza più guardare la figlia.
La poesia di Kipling viene citata un'ultima volta: "Così una parte di lui sopravvisse, ma la gran parte di lui morì." Il film scioglie l'ambiguità della poesia: alla fine Schuyler muore veramente. La sua famiglia è distrutta, la sua missione diplomatica in Inghilterra è fallita; ma quella della Vampira è una vittoria di Pirro. Nuovamente sola, priva di denaro, di sesso e di amore (almeno temporaneamente), nella scena finale ella appare abbigliata come la figura del quadro di Burne-Jones, sorridente sul corpo di Schuyler. Quest'immagine conclusiva sottolinea il vuoto morale dentro di lei, come del resto fa Kipling nell'ultimo verso, "(Vedendo, al fine, che mai avrebbe potuto sapere perché) / E mai avrebbe potuto capire!" – Leslie Midkiff DeBauche

La musica È stato difficile fornire un adeguato complemento musicale a questo film. La sua desolazione ha rappresentato una sfida per l'accompagnamento, non importa quanto io desiderassi esprimerla. Ho cercato di dar colore alla disperazione incalzante anziché rappresentarla come un melodramma monocromo; scintille di tensione, corruzione e allettante male trasmesse da melodia e armonia sono ciò che per me danno risalto all'emozione e alla sofferenza che trapela lungo tutto il film fino alla fine. Musicalmente sono anzitutto un artigiano e poi un artista: *A Fool There Was* è un film che deve essere considerato un manufatto che diventa arte, in modo quasi inconscio, e mi auguro di aver saputo creare un legame compassionevole ed evocativo, comunque lo possa interpretare un pubblico moderno. – Philip C. Carli

her family reunited; the Vampire desires social acceptance. A high-angled shot of a busy New York street centers on two cars driving side by side. One contains Schuyler's wife and daughter, the other Schuyler with the Vampire. Husband and wife face away from one another, but the child leans towards her father's vehicle desperately crying, "Papa dear, I want you!" While he cowers, the Vampire responds to her with a wave and a smile.
At the end of the film, the girl is brought to her father's apartment. "As a last appeal I will take his child to him," says Tom, Schuyler's friend. She takes her father's hand and tries to pull him out of his chair, towards the door and home. Yet the Vampire has only to enter the frame, and Schuyler turns towards her, never looking back at his daughter, doomed.
Kipling's poem is quoted one last time: "So some of him lived, but the most of him died." The film resolves the poem's ambiguity: at the end, Schuyler truly is dead. His family is broken, his diplomatic mission to England unrealized. Still, the Vampire's victory is pyrrhic. Alone again, without money, or sex, or love (at least temporarily), she's last seen dressed similarly to the figure in the Burne-Jones painting, smiling over Schuyler's body. That final image reinforces the moral void at her centre, much as Kipling does with his last line, "(Seeing, at last, she could never know why) / And could never understand!" – Leslie Midkiff DeBauche

The music *Musically, it has been difficult to fully complement this film. Its bleakness has been a challenge to partner, as much as I desire to embrace it. I try to make colors emerge from the progressive despair and not have it be simply melodramatically monochrome; glints of tension, corruption, and attractive evil coming through the harmony and melody are what I believe highlight the emotion and pain that seep through the film to its final moments. Musically I am a craftsman first and an artist second;* A Fool There Was *is a film that must be viewed as craft that became art, almost in an unconscious way, and I hope to link with it sympathetically and evocatively, however it may be viewed by modern audiences. – Philip C. Carli*

MÉNILMONTANT (Les Cent pas) (FR 1926)
REGIA/DIR, PROD, SCEN, MONT/ED: Dimitri Kirsanoff. PHOTOG: Léonce Crouan, Dimitri Kirsanoff. CAST: Nadia Sibirskaia *(sorella minore/younger sister)*, Yolande Beaulieu *(sorella maggiore/older sister)*, Guy Belmont (*giovanotto/young man)*. RIPRESE/FILMED: inverno/*winter* 1924-1925. USCITA/REL: 22.01.1926 (Théâtre du Vieux Colombier, Paris); riedizione/*reissue*: 01.1928 (ri-montato con didascalie/*re-edited, with intertitles*). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 882 m.), 42' (trascritto a/*transferred at* 18 fps); did./*titles*: FRA > senza didascalie/*no intertitles* FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.
Film salvato nel 1960 a partire da una copia di noleggio d'epoca appartenente alle collezioni della Cinémathèque; restauro digitale da una scansione HD effettuata nel 2012. *Film saved in 1960 from an original distribution print preserved in the collections of the Cinémathèque française; digital restoration from an HD scan in 2012.*

Ménilmontant rimane uno dei più famosi e stimolanti film dell'avanguardia impressionista francese degli anni Venti. Ancor oggi viene spesso proiettato in musei, cinema d'essai e festival di tutto il mondo; la sua

Kirsanoff's Ménilmontant *remains one of the most celebrated and moving of French avant-garde impressionist films of the 1920s. It is still frequently screened in museums, art-house*

sempre più vasta cerchia di ammiratori include la celebrata critica americana Pauline Kael, che lo ha definito "uno squisito, poetico film di quaranta minuti che è uno dei più misconosciuti capolavori dello schermo". Precursore del cinema poetico-realistico francese degli anni Trenta, esso preannuncia allo stesso tempo le sinfonie di città (*Berlin* di Ruttmann; *Études sur Paris* di Sauvage). Nel 1957, scrivendo il necrologio del regista su *Film Culture*, Walter S. Michel così si espresse: "Dimitri Kirsanoff è stato un poeta che ha scelto il cinema come mezzo di espressione e ci ha donato *Ménilmontant*, *Brumes d'automne* e *Rapt*, tre dei film più belli e intelligenti della storia del cinema." Dudley Andrew lo esaltò come "un trionfo personale dell'arte sull'industria". Ma "l'industria" non tardò a consumare la sua vendetta. La carriera di Kirsanoff fu una delle più frustrate della storia del cinema: privato di un'autentica libertà creativa già agli inizi dell'era del sonoro, egli fu ridotto a lavorare secondo le più trite formule commerciali, eccezion fatta per *Rapt*.

Anche nel suo periodo d'oro, Kirsanoff concesse poche interviste e mantenne il riserbo sulle proprie origini e sui suoi anni formativi. (Non nascondeva invece i propri gusti cinematografici: detestava *La corazzata Potemkin* di Eisenstein, che considerava bassamente manipolatorio, elogiava l'umanesimo di Pudovkin e adorava Von Stroheim.) Grazie alle ricerche di Dirk Hoyer, cineasta tedesco e docente alla Scuola Baltica di Cinema, Media, Arte e Comunicazioni dell'Università di Tallinn, disponiamo ora di informazioni più esatte sul suo background. Egli non era né slavo né bielorusso, e tanto meno un membro dell'aristocrazia russa: si chiamava Markus David Kaplan, era nato a Tartu, in Estonia, nel 1899, e apparteneva a una famiglia ebraica lituana che si era trasferita in quel paese negli anni Settanta dell'Ottocento; suo padre venne assassinato dai bolscevichi nel 1919. Emigrato in Francia l'anno seguente, adottò il nome di Dimitri Kirsanoff, ispirandosi a un personaggio di *Padri e figli* di Turgenev. Studiò musica con Pablo Casals presso la neocostituita École Normale de Musique e suonò il violoncello nelle orchestre di vari cinema parigini (il suo coetaneo Jean Grémillon, altro *cinéaste maudit*, accompagnava i film con il violino).

Kirsanoff trovò presto una musa e una compagna di vita e di lavoro in Geneviève Lebas, minuta ragazza bretone dagli occhi azzurri che era giunta a Parigi intenzionata a sfondare nel mondo del cinema. Sull'esempio di Kirsanoff adottò anch'ella un nome russo, Nadia Sibirskaia. Insieme, questi due falsi russi avviarono un sodalizio che sarebbe stato di breve durata ma avrebbe lasciato un segno indelebile nella storia del cinema indipendente francese.

Il primo film di Kirsanoff è l'autofinanziato *L'Ironie du destin*,
(1921): concepito per due soli attori, ha come protagonisti due vecchi emarginati che si incontrano sulla panchina di un parco e rievocano le proprie sfortunate esistenze, accorgendosi di essersi conosciuti in passato. Gli interpreti sono Kirsanoff e la Sibirskaia e le riprese furono effettuate quasi completamente in scenari naturali. Nonostante le carenze tecniche, fu apprezzato dai critici cinematografici più aperti e illuminati (tra gli altri, Léon Moussinac, che lo esaltò sulle pagine di *L'Humanité*), e Sibirskaia, in particolare, fu lodata per la sua interpretazione che la vedeva impersonare la stessa donna dall'adolescenza fino alla

cinemas, and festivals around the world, and its growing circle of admirers has included mainstream American critic Pauline Kael, who called it "an exquisite, poetic 40-minute movie that is one of the least-known masterpieces of the screen." A harbinger of the poetic-realist French cinema of the 30s, it also announced the city symphonies (Ruttmann's Berlin*; Sauvage's* Études sur Paris*). In his 1957 obituary of the director, Walter S. Michel wrote in* Film Culture*: "Dimitri Kirsanoff was a poet who chose the cinema as his medium of expression and gave us* Ménilmontant*,* Brumes d'automne *and* Rapt*, three of the most beautiful and intelligent films in the history of the cinema." Dudley Andrew hailed it as "a personal triumph of art over industry." "Industry," however, was quick to exact its revenge, as Kirsanoff's career became one of the most blighted in cinema history. Deprived of true creative freedom in the early sound period, he was reduced to soul-crushing hack work, apart from* Rapt.

Even in his heyday, Kirsanoff gave few interviews and was guarded about his origins and formative years. (He did not hide his film tastes: he trashed Eisenstein's Potemkin *as cheaply manipulative, praised the humanism of Pudovkin, and worshipped Von Stroheim.) Thanks to the research of Dirk Hoyer, a German filmmaker and lecturer at Tallinn University's Baltic Film, Media, Arts and Communications School, we now have more exact information on his background: neither Slav nor White Russian, and even less so a member of the Russian aristocracy, he was born Markus David Kaplan in Tartu, Estonia, in 1899, into a Lithuanian Jewish family who had come to Estonia in the 1870s; his father was murdered by the Bolsheviks in 1919. Emigrating to France the following year, he adopted the name Dimitri Kirsanoff, in homage to a character in Turgenev's* Fathers and Sons*. He studied music under Pablo Casals at the newly founded École Normale de Musique and played the cello in the orchestras of various Paris cinemas (his exact contemporary and fellow* cinéaste maudit*, Jean Grémillon, was accompanying films on the violin).*

Kirsanoff soon found a muse and helpmate in Geneviève Lebas, a diminutive blue-eyed Breton who had come to Paris intent on breaking into the movies. Following Kirsanoff's example, she adopted a Russian name, Nadia Sibirskaia. Together these two false Russians embarked on a collaboration that would leave a brief but indelible mark on French independent cinema.

Kirsanoff's first film in 1921, self-financed, was L'Ironie du destin*, a two-hander about two aged outcasts who meet on a park bench and evoke their failed lives, only to realize they have known one another in earlier times. Kirsanoff and Sibirskaia played the leads, and the film was shot mostly in natural locations. Despite its technical deficiencies, it found favor with more enlightened film journalists (notably Léon Moussinac, who championed it in the pages of* L'Humanité*), and Sibirskaia was*

vecchiaia. Oggi considerato perduto, *L'Ironie du destin* fu anche il primo lungometraggio francese privo di didascalie. Kirsanoff dovette lottare per trovare una distribuzione commerciale, che comunque fu limitata a un periodo brevissimo.

Incoraggiato nonostante tutto dal suo primo vero contatto con l'attività cinematografica, nell'inverno 1924-25 Kirsanoff iniziò *Ménilmontant* (intitolato originariamente *Les Cent pas*), ancora una volta con la Sibirskaia nel ruolo principale. La fosca storia, di soli 40 minuti e senza didascalie, è quella di due sorelle orfane che, giunte a Parigi, cadono preda di un giovane seduttore senza scrupoli, il quale abbandona la prima dopo averla resa madre e spinge l'altra alla prostituzione. Kirsanoff sfrutta un'intera gamma di tecniche d'avanguardia per narrare una vicenda che procede con ritmo incalzante, ossessivo ed ellittico. "Troviamo scene di violenza rese attraverso il montaggio rapido, oniriche esposizioni multiple e dissolvenze incrociate (tutte fatte in macchina), immagini in stile documentaristico … montaggio classico …" (Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*). Pur essendosi avvalso della collaborazione di un anziano operatore di straordinaria capacità professionale, Kirsanoff dichiarò di aver fatto lui le riprese con la macchina a mano.

Nel febbraio del 1926 l'influente critico Jean Tedesco scelse *Ménilmontant* per inaugurare la seconda stagione del suo cinema d'essai presso il Théâtre du Vieux Colombier (il doppio spettacolo della serata comprendeva anche *The Pilgrim* di Chaplin). Fu un successo immediato e a grande richiesta il film venne riproposto più volte. *Ménilmontant* fu un trionfo personale per Nadia Sibirskaia, la cui commovente interpretazione della sorella minore sedotta e abbandonata indusse i critici a paragonarla alla Gish e alla Nazimova (c'è un tocco di Griffith nelle scene con le due sorelle). La scena in cui, sulla panchina di un parco, un vagabondo divide un sudato pezzo di pane con la giovane madre affamata è una delle più commoventi del cinema muto.

Purtroppo, un distributore commerciale locale, sperando di ottenere un travolgente successo di botteghino, rimise in circolazione il film all'inizio del 1928, "migliorandolo" con l'aggiunta di numerose didascalie commissionate a un drammaturgo professionista. *Cinémagazine* protestò: "Qualcuna forse era necessaria, ma ne sono state aggiunte troppe e in maniera disordinata."

Il successo, però, non si addiceva a Kirsanoff. I suoi due film successivi, *Destin* e *Sables*, compromessi da pressioni commerciali, non riuscirono a ripetere il miracolo di *Ménilmontant*, e il suo magico e inquietante cortometraggio d'atmosfera, *Brumes d'automne* (1928), rimase travolto dall'impetuoso avvento del sonoro. Kirsanoff trovò lavoro presso gli studi, già in crisi, della Paramount appena fuori Parigi, ma venne ai ferri corti con i dirigenti per quelli che erano considerati i suoi tic di artista d'avanguardia. Un film che gli era stato affidato gli fu sottratto e rigirato da un altro regista. Il suo ultimo tentativo di rientrare nel mondo del cinema, *Rapt* (1934), ambizioso adattamento di un classico della letteratura svizzera scritto da Charles-Ferdinand Ramuz, si risolse in un clamoroso fiasco commerciale. Morì nel 1957, completamente dimenticato. – Lenny Borger

singled out for her portrayal of a woman from adolescence to old age. Now considered lost, L'Ironie du destin *was also the first French film without intertitles. Kirsanoff struggled to find commercial distribution, and it had only the briefest of releases.*

Encouraged nonetheless by his first real contact with the filmmaking process, Kirsanoff began Ménilmontant *(originally entitled* Les Cent pas*) during the winter of 1924-25, with Sibirskaia again in the lead. The lurid story, which runs a mere 40 minutes and contains no intertitles, concerns two orphaned sisters who move to Paris and are preyed upon by a young Lothario who leaves one of them with a child and drives the other to prostitution.*

Kirsanoff appropriated a palette of avant-garde techniques to tell a story that progresses with haunting elliptical momentum. "There are sequences of violence in rapid montage, of dreamlike multiple superimpositions and lap dissolves (all done in camera), of documentarylike impressions…, of classical continuity editing…" (Richard Abel, French Cinema: The First Wave, 1915-1929*). Though Kirsanoff had the collaboration of an elderly, extraordinary professional cameraman, he claimed to have done the hand-held camerawork himself.*

Influential critic Jean Tedesco selected Ménilmontant *to open the second season of his repertory cinema at the Théâtre du Vieux Colombier in Feb. 1926 (on a double bill with Chaplin's* The Pilgrim*). It was an immediate success, and was brought back regularly by popular demand. The film was a personal triumph for Sibirskaia, whose heartbreaking performance as the seduced-and-abandoned younger sister had critics comparing her to Gish and Nazimova (there is a touch of Griffith to the scenes between the two sisters). The scene on the park bench, in which a vagabond shares a hard-earned piece of bread with the starving young mother, is one of the most wrenching scenes of pathos in silent cinema.*

Unfortunately, a local commercial distributor, thinking to make a box-office killing, reissued the film in early 1928, "improving" it with the addition of numerous intertitles commissioned from a professional playwright. Cinémagazine *protested: "Some may have been necessary, but they've added much too many, and any old how."*

Success, however, did not become Kirsanoff. His next two films, Destin *and* Sables*, compromised by commercial demands, failed to repeat the miracle of Ménilmontant, and his haunting short mood piece, Brumes d'automne (1928), was lost in the rush of the talkies. Kirsanoff found work at the failing Paramount studios outside Paris, but clashed with studio bosses over what were considered his avant-garde tics and was removed from a film, which was re-shot by another director. His last bid for acceptance, Rapt (1934), an ambitious adaptation of a Swiss literary classic by Ramuz, was a resounding commercial failure. He died in 1957, totally forgotten. – Lenny Borger*

CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Tableaux vivants

Questo programma Domitor cerca di mostrare il cinema delle origini in una nuova luce. È concepito come un esperimento visivo che collega una serie di film con oltre trenta dipinti, consentendoci di confrontare queste composizioni oggi largamente dimenticate (ma all'epoca famosissime) con film rappresentativi di tutti i generi degli albori del cinema. L'intento è quello di scoprire, esaminare e valutare in che modo il cinema delle origini abbia fatto diretto riferimento alla pittura, ricreandone visivamente le opere nei cosiddetti *Tableaux vivants* (letteralmente "quadri viventi").

Secondo l'opinione comune il nesso tra cinema e pittura è emerso intorno al 1910, quando produzioni cinematografiche asseritamente "artistiche" come il Film d'Art cercarono di conferire al cinema una legittimazione culturale. Il nostro programma dimostrerà tuttavia che immagini pittoriche di tutti i tipi e tutte le provenienze costellavano i film sin dall'epoca delle primissime immagini animate. Le proiezioni inizieranno con un film del 1902, imperniato su un duello, che ricrea fin nei minimi dettagli un dipinto di genere dovuto a Jean-Léon Gérôme, *Suites d'un bal masqué* (1857), noto anche col titolo *The Duel After the Masquerade*. Sulle due sponde dell'Atlantico Pathé e American Mutoscope & Biograph, nei loro primi film dedicati a storie di piccoli reati, episodi di vita quotidiana o monelli terribili utilizzarono la pittura di genere come fonte essenziale di ispirazione visiva. Le incursioni del cinema degli albori nella "grande storia" avevano del resto una matrice pittorica non meno marcata: la morte di Nelson o quella di Marat, le scene di battaglia della rivoluzione americana, gli episodi della guerra franco-prussiana, i processi della rivoluzione francese… Per riportare in vita la storia, i primi film prendevano a modello i dipinti storici. Famose ancor oggi, come *The Spirit of '76* di Archibald Willard (1875 circa), o pressoché dimenticate come l'*Assassinat de Jean-Paul Marat par Charlotte Corday* non dovuto

Tableaux Vivants

This Domitor programme aims to shine a new light on early cinema. It is conceived as a visual experiment intertwining films with more than 30 paintings, allowing us to compare these now largely forgotten (but at the time very famous) compositions with early films of all genres. The aim is to discover, examine, and evaluate how early cinema production directly referenced paintings, creating visual re-enactments known as Tableaux vivants *(literally, "living pictures").*

The link between cinema and painting is usually said to have emerged around 1910, when purportedly "artistic" film productions such as the Film d'Art strove to assert a cultural legitimization of cinema. This programme however will show that pictorial references of all kinds and provenances haunted films from the very first animated images. The screening will start with a 1902 duel film, recreating down to the last detail an 1857 genre painting by Jean-Léon Gérôme, Suites d'un bal masqué, *also known as* The Duel After the Masquerade. *On both sides of the Atlantic, at Pathé as well as American Mutoscope & Biograph, early films staging petty crime, picturesque everyday life, or mischievous children were using genre painting as a major source of visual inspiration. But early cinema's depictions of "Great History" were no less pictorial: the deaths of Nelson or Marat, American Revolution battle scenes, Franco-Prussian War episodes, French Revolution trials… In order to bring history back to life, early films were modelled on historical paintings. Whether still famous today, like Archibald Willard's* The Spirit of '76 *(c. 1875), or mostly forgotten, like the non-David* Assassinat de Jean-Paul Marat par Charlotte Corday *(engraved in 1793*

Jean-Léon Gérôme, *Suites d'un bal masqué*, 1857-59. Olio su tela/*Oil on canvas*, 39 x 56 cm. (Walters Art Museum, Baltimore, MD)

Un duel après le bal, 1902. (Gosfilmofond of Russia, Moscow)

a David (un'incisione del 1793 più volte riprodotta), queste opere di soggetto storico del diciottesimo e diciannovesimo secolo, naturalistiche e scrupolosamente documentate, erano considerate dai primi cineasti riferimenti visivi "autentici".

Il nostro programma non comprende però solo film in costume. Al contrario; una parte cospicua è dedicata a pellicole che presentano immagini di nudo. L'intenzione di ricreare quadri ritraenti Venere, la cortigiana dell'antica Grecia Frine o altri soggetti mitologici e artistici offriva una giustificazione perfetta per l'esibizione di modelle nude: i *tableaux vivants* divennero così il primo alibi del cinema erotico. Benché l'accostamento possa sorprendere, ciò costituì un valido aiuto anche per il cinema religioso. In molti teatri, rappresentare Cristo sembrava non meno oltraggioso che esibire nudità sulla scena; ma ispirandosi ai capolavori della pittura, le ricostruzioni cinematografiche della vita e della passione di Gesù divennero uno dei grandi successi delle origini del cinema. Non solo queste immagini luminose apparivano in due dimensioni (in qualche caso persino proiettate sulle pareti delle chiese), ma molti dei primi film biblici erano composti da accuratissimi *tableaux vivants*, che ricreavano grandi dipinti accademici o davano vita alle illustrazioni ispirate alle Sacre Scritture di Gustave Doré o James Tissot.

La nostra rassegna comprende film eccezionali, come antichi clip pubblicitari (che imitano manifesti derivanti a loro volta da dipinti), e sensuali ed eccitanti immagini, risalenti al 1903, di modelle nude che in pose "artistiche" volteggiavano esibendo una corporeità priva di veli. Scopriremo anche la popolarissima serie di *tableaux vivants* realizzata dalla Biograph tra il 1899 e il 1903, definita nella pubblicità "eccellente dal punto di vista fotografico, e di qualità elevatissima da quello pittorico".

and often reproduced), these naturalistic and well-documented 18th- and 19th-century historical paintings were considered "authentic" visual references for early filmmakers.

However, our programme doesn't focus on costume films alone. On the contrary – an important part is devoted to films featuring nudity. Recreating a painting of Venus, the Ancient Greek courtesan Phryne, or other mythological/artistic subjects offered the perfect justification for the exhibition of naked models, making tableaux vivants *the first alibi of erotic cinema. Through an association that may seem surprising, it was also the ally of religious cinema. In many theatres, the depiction of Christ was considered as outrageous as displaying nudity on stage. Yet the pictorial treatment of the cinematic embodiments of the Life and Passion of Jesus made it a "hit" of early cinema. Not only did these images of light appear in two dimensions (sometimes even projected on church walls), but many of the first biblical films were composed of highly accurate* tableaux vivants*, reanimating large academic paintings, or making Bible illustrations by Gustave Doré or James Tissot come to life.*

Exceptional films are included, such as early advertising clips (imitating posters derived from paintings), and lustful 1903 images of nude models "artistically" posing while rotating and exhibiting their unclothed corporeality. We'll also discover the successful tableaux vivants *created as a series by Biograph from 1899 to 1903, promoted as "excellent photographically, and of the very highest grade pictorially". When these "*risqué*" paper prints were rediscovered in the 1960s, they were stigmatized as*

Riscoperte negli anni Sessanta, queste copie cartacee *risqué* vennero sprezzantemente definite "pseudoartistiche" da studiosi che ignoravano i dipinti originali e non erano in grado di cogliere la fedeltà dell'imitazione. Oggi, il confronto con le fonti pittoriche identificate di recente ci consente di valutare la serietà di questi tentativi artistici, apprezzando la qualità di *tableaux* spesso ignorati.

Un altro elemento del programma riguarda la sovrapposizione di molteplici rifacimenti degli stessi *tableaux*. Per esempio, *Les Dernières Cartouches*, il quadro del 1873 in cui Alphonse de Neuville raffigurò un episodio della guerra franco-prussiana, ha fornito il soggetto per film dei Lumière (1897), e di Méliès (1897), Pathé (1899), Gaumont (1898) e ancora Gaumont (1907). Chi copia da chi, e qual è l'originale? In realtà si tratta di questioni irrilevanti. I rifacimenti di *tableaux vivants* realizzati agli albori del cinema rappresentano il punto culminante di quell'estetica della riproduzione che predominava nella cultura visiva intorno al 1900. Ogni medium riproduceva e rinnovava le stesse Immagini, che venivano trattate come modelli da ripetere. Per fare un solo esempio, il quadro di Neuville fu rielaborato in incisioni, sculture, fotografie e opere teatrali, oltre che nei film. L'imitazione era legata all'emulazione, e i *tableaux vivants* (estremamente popolari anche a teatro e in ambito fotografico) erano considerati stimolanti sia per gli imitatori, messi alla prova nei loro mezzi artistici, che per il pubblico, messo alla prova nelle proprie conoscenze visive. Nel cinema delle origini, i *tableaux vivants* divennero quindi un laboratorio di consapevolezza artistica e sperimentazione estetica, e scandagliarono la capacità del nuovo medium di trasformare la pittura in carne (più o meno velata), movimento (più o meno controllato) e vita (più o meno immortale). – Valentine Robert

"pseudoartistic" by scholars ignorant of the original paintings and the precision of the imitation. Now, a comparison with the newly identified pictorial sources allows us to evaluate the seriousness of their pictorial efforts, and enables us to properly appreciate the skillfulness of these often ignored tableaux.

Another element of the programme is the juxtaposition of multiple remakes of the same tableaux. *For example, Alphonse de Neuville's painting of a Franco-Prussian War episode,* Les Dernières Cartouches *(1873), formed the subject for films by Lumière (1897), Méliès (1897), Pathé (1899), Gaumont (1898), and Gaumont again (1907). Who is copying who, and where is the original? Yet these questions are irrelevant. Early cinema's remakes of* tableaux vivants *represent the culmination of an aesthetic of reproduction that reigned in visual culture around 1900. Every medium reproduced and renewed the same Images, which were treated as models to be repeated. As just one example, Neuville's painting was re-appropriated in engravings, sculptures, photography, and theatre, as well as film. Imitation came with emulation, and* tableaux vivants *(also extremely popular on stage and in photography) were considered edifying as much for the imitators, challenged in their artistic means, as for the public, challenged in their visual knowledge.* Tableaux vivants *in early cinema thus became a laboratory for artistic consciousness and aesthetic experiment, exploring the new medium's ability to transform painting into flesh (more or less unveiled), movement (more or less posed), and life (more or less immortal).*

Valentine Robert

Ringraziamenti/*Acknowledgements*

Per realizzare questo programma è stato necessario digitalizzare un gran numero di copie, provenienti da vari archivi e su supporti differenti. Il montaggio dei materiali digitalizzati, finanziariamente sostenuto dall'Université de Lausanne, Faculté des Lettres, Section d'histoire et esthétique du cinéma, è stato accuratamente effettuato da Andrea Tessitore della Cineteca del Friuli. / *To realize the screening of this programme required the digitization of a wide variety of prints, from many archives and on many film supports. The editing was financially supported by the Film Studies Department of the University of Lausanne, and has been expertly executed by Andrea Tessitore at the Cineteca del Friuli in Gemona.*

Si ringrazia inoltre per l'aiuto e la preziosa collaborazione / *Special thanks for their invaluable help and collaboration also to:* Jay Weissberg, Elena Beltrami, Alessandro De Zan, Rosa Cardona, Mariona Bruzzo, Bryony Dixon, Steve Tollervey, Mike Mashon, Mark J. Williams, Peter Bagrov, Béatrice de Pastre, Éric Le Roy, Fereidoun Mahboubi, Aleksandar Erdeljanović, Agnès Bertola, Stéphanie Tarot, Ana Marquesán, Begoña Soto Vázquez, Michel Dind, Caroline Fournier, Carole Délessert, Pierre-Emmanuel Jaques, Carlo Montanaro, David Robinson, Tami Williams, Scott Curtis, Paolo Cherchi Usai.

Infine, un grazie particolare all'iniziatore del progetto, Roland Cosandey. / *Finally, an extra-special thank-you to Roland Cosandey, who initiated the project.*

Prog. DCP, c. 90' (Le Giornate del Cinema Muto / Université de Lausanne).

THE POUTING MODEL (US 1901)
REGIA/DIR: F.S. Armitage. PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

LIVING PICTURES PRODUCTION (US 1903) [re-edition of 1900 footage]
REGIA/DIR: Arthur Marvin. PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

BIRTH OF THE PEARL (US 1901)
REGIA/DIR: F.S. Armitage. PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

UN DUEL APRÈS LE BAL (Duel After the Ball) (FR 1902)
REGIA/DIR: Ferdinand Zecca? PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

SPIRIT OF '76 (US 1905)
REGIA/DIR: G.W. Bitzer. PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE (Combat on the Railway) (FR 1898)
REGIA/DIR: Alexandre Promio, Georges Hatot. SCEN: Marcel Jambon. PROD: Lumière. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE (Combat on the Railway) (FR 1899)
REGIA/DIR: Ferdinand Zecca? PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya – ICEC, Barcelona; Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, San Sebastián.

MORT DE MARAT (Death of Marat) (FR 1897)
REGIA/DIR: Alexandre Promio, Georges Hatot. SCEN: Marcel Jambon. PROD: Lumière. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya – ICEC, Barcelona.

CHARLOTTE CORDAY (FR 1908)
REGIA/DIR: Georges Denola. PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy; La Cinémathèque française, Paris

DEATH OF NELSON (GB 1905)
REGIA/DIR: Lewin Fitzhamon. CAST: Sebastian Smith, Tim Mowbray. PROD: Hepworth. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

LES DERNIÈRES CARTOUCHES (The Last Cartridges) (FR 1897)
REGIA/DIR: Alexandre Promio, Georges Hatot. SCEN: Marcel Jambon. PROD: Lumière. fonte/source: Filmoteca de Catalunya – ICEC, Barcelona.

LES DERNIÈRES CARTOUCHES (The Last Cartridge) (FR 1899)
PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

LES DERNIÈRES CARTOUCHES / BOMBARDEMENT D'UNE MAISON (The Last Cartridges) (FR 1897)
REGIA/DIR: Georges Méliès. PROD: Star-Film. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy; La Cinémathèque française, Paris.

LA FIANCÉE DU VOLONTAIRE (The Hand of the Enemy) (FR 1907)
REGIA/DIR: Alice Guy-Blaché. PROD: Gaumont. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

FLAGRANT DÉLIT D'ADULTÈRE (FR 1899)
PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

LE JUGEMENT DE PHRYNÉ (The Trial of Phryne) (FR 1899)
PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

AKT-SKULPTUREN (DE 1903)
REGIA/DIR: Oskar Messter. PROD: Messter Projection GmbH. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska Kinoteka, Beograd.

LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST (Life and Passion of Christ) (FR 1902)
Les Noces de Cana, La Cène, Jésus devant Pilate, L'Ange et les Saintes Femmes
REGIA/DIR: Ferdinand Zecca? PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

LA NAISSANCE, LA VIE ET LA MORT DU CHRIST (The Birth, the Life and the Death of Christ) (FR 1906):
La Flagellation, Ecce Homo, La Crucifixion, L'Agonie
REGIA/DIR: Alice Guy-Blaché. ASST: Victorin Jasset. SCEN: Henri Ménessier. PROD: Gaumont. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-

VIE ET PASSION DE N.S. JÉSUS-CHRIST (Life and Passion of Jesus Christ, Our Savior) (FR 1907):
Jésus devant Pilate, La Fuite en Égypte
REGIA/DIR: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca. SPEC. EFF: Segundo de Chomón. PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Cineteca del Friuli, Gemona.

LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST (FR 1897): La Fuite en Égypte
rEGIA/DIR: Alexandre Promio, Georges Hatot. SCEN: Marcel Jambon. CAST: Gaston Breteau? PROD: Lumière. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

LA NATIVITÉ (FR 1910): Le Repos en Égypte
REGIA/DIR: Louis Feuillade. PROD: Gaumont. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

LES CLOCHES DU SOIR (FR 1913)
PROD: Gaumont Phonoscène. CAST: Marie Dorly? FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

ROUGET DE LISLE CHANTANT LA MARSEILLAISE (FR 1899)
PROD: Gaumont. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

WHAT ARE THE WILD WAVES SAYING, SISTER? (US 1903)
REGIA/DIR: A.E. Weed. PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

WAITING FOR SANTA CLAUS (US 1901)
REGIA/DIR: F.S. Armitage. PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

LE RÉVEIL DE CHRYSIS (FR 1899)
PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Zaragoza; Filmoteca Española, Madrid.

LE BAIN DES DAMES DE LA COUR (FR 1904)
PROD: Pathé Frères. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Zaragoza; Filmoteca Española, Madrid.

AN AFFAIR OF HONOR (US 1897)
PROD: American Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia.

THE SPIRIT OF HIS FOREFATHERS (GB 1900)
PROD: British Mutoscope & Biograph Co. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.
Film pubblicitario/*Advertising film for Dewar's Whisky*

THE WHISKY OF HIS ANCESTORS (GB 1977)
PROD: ?. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.
Moderna pubblicità del whisky Dewar's che incorpora una delle versioni del 1900. / *Modern television commercial for Dewar's Whisky incorporating a variant version of the 1900 British advertising film.*

Cinema vittoriano

Da cinque anni il BFI National Archive lavora a un progetto mirante a rendere gratuitamente accessibili 10.000 titoli delle collezioni cinematografiche del Regno Unito. Nel quadro di quest'iniziativa abbiamo deciso di digitalizzare tutti i nostri film dell'età vittoriana, ossia i film britannici realizzati tra il 1895 e il 1901 (fino alla fine dell'anno in cui morì la regina Vittoria): si tratta in totale di circa 700 titoli. Nell'ambito del progetto stiamo anche restaurando i nostri primi film di grande formato del periodo, 60mm e 68mm (di produzione britannica o no), nonché le copie nitrato della nostra collezione che costituiscono pezzi unici, e non sono ancora state preservate.

Prima di varare il progetto completo siamo lieti di proporre a Pordenone una piccola anteprima di questi restauri "in corso". Il lavoro sulle pellicole di grande formato è supervisionato da Bryony Dixon, Ben Thompson e Kieron Webb del BFI, mentre il lavoro di scansione viene effettuato dall'esperto team della Haghefilm Digitaal, che il pubblico delle Giornate ben conosce.

Il progetto intende sondare le possibilità tecniche offerte nell'era digitale da un ritorno agli elementi originali a 60mm e 68mm, e si basa sull'eccellente restauro analogico dei film Biograph originariamente realizzato dal Nederlands Filmmuseum (oggi EYE Filmmuseum) presso la Haghefilm negli anni Novanta, quando i film vennero ridotti a 35mm a fini di preservazione e visione (infatti nel 2000 furono presentati alle Giornate del Cinema Muto, XIX edizione: si veda il catalogo di allora, pp. 81-98, e *Griffithiana* n. 66/70).

Benché quello in esame sia un periodo ben documentato della storia del cinema, le ricerche condotte in relazione al progetto hanno portato ad alcune nuove identificazioni. Fra i nitrati che costituiscono pezzi unici ricordiamo uno splendido panorama filmato da Charles Urban e George Albert Smith durante un viaggio in Italia per la Warwick Trading Company e un nuovo R. W. Paul riscoperto! – BRYONY DIXON

Victorian Cinema

For five years the BFI National Archive has been working on a project to make freely accessible 10,000 titles from the U.K.'s film collections. As part of this we decided to digitize all of our Victorian films – that is, British films from 1895 to 1901 (up to the end of the year in which Queen Victoria died), a total of some 700 or so titles. As part of the project we are also restoring our large-format early films from this period, in 60mm and 68mm (whether British-produced or not), and the unique nitrate copies in the collection not yet preserved. Prior to the launch of the completed project we are pleased to offer the audience of the Giornate a little preview of these "in progress" restorations. The large-format restoration work is being overseen by Bryony Dixon, Ben Thompson, and Kieron Webb of the BFI, with scanning work by the expert team at Haghefilm Digitaal, who are of course well known to the Giornate audience.

The project is an exploration of the technical possibilities which a return to the original 60mm and 68mm elements in the digital era can offer, and builds on the excellent analogue restoration of Biograph films originally led by the Nederlands Filmmuseum (now EYE Filmmuseum) at Haghefilm in the 1990s, when the films were reduced to 35mm for preservation and viewing purposes (in fact, they were screened at the Giornate in 2000: see that year's catalogue, pp.81-98, and Griffithiana *no. 66/70).*

The research for the project has revealed some new identifications, despite this being a well-documented era of film history. Among the unique nitrates are a wonderful panorama taken by Charles Urban and George Albert Smith on a trip around Italy for the Warwick Trading Company and another new R. W. Paul discovery!

BRYONY DIXON

I film qui di seguito elencati provengono da/*Source of all the films in this programme:* BFI National Archive, London. Copia/*Copy:* DCP; durata complessiva/*total running time: 14'*. Annotazioni di/*All film notes by* Bryony Dixon.

68mm, British Mutoscope and Biograph Company

FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE (1898)
42" (30 fps).

W.K.L. Dickson in persona sfama i piccioni in compagnia di una signora e di una bambina.

W.K.L. Dickson himself with a female companion and a little girl feeding the pigeons.

GRAND CANAL, VENICE (1898)
30" (26 fps)

Frammento di un panorama del Canal Grande ripreso da un'imbarcazione.

A fragment of a panorama of the Grand Canal from a boat.

PANORAMIC VIEW OF THE VEGETABLE MARKET, VENICE (1898)
34" (28 fps)

Veduta panoramica ripresa da un'imbarcazione che passa davanti alla folla dei venditori in un animato giorno di mercato.

Taken from a boat passing the crowds of vendors on a busy market day.

NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII (1898)
32" (26 fps)

Danza popolare eseguita tra le rovine di Pompei. A poca distanza l'arco di Tiberio e più lontano l'arco di Caligola.

A folk dance, staged in the ruins of Pompeii. With the Arch of Tiberius in the near distance and Arch of Caligula in the far distance.

PANORAMIC VIEW OF FRERE CAMP TAKEN FROM THE FRONT OF AN ARMOURED TRAIN (1898)
26" (20 fps)

"Corsa fantasma" da un treno corazzato che ci mostra l'accampamento britannico di Frere in Sud Africa durante la guerra boera. Nel suo resoconto sulle riprese, W.K.L. Dickson si scusava per le immagini inevitabilmente poco stabili.

"Phantom ride" showing the British encampment at Frere in South Africa during the Boer War. W.K.L. Dickson apologized for the unavoidable vibration, in his account of the filming.

MENAI BRIDGE: THE IRISH DAILY MAIL FROM EUSTON ENTERING THE TUBULAR BRIDGE (1898)
38" (24 fps)

Splendide immagini del treno espresso che passa lungo il ponte tubolare Britannia sullo stretto di Menai nel Galles settentrionale.

Glorious view of the express train going across the famous Britannia tubular bridge across the Menai Strait in North Wales.

WARSHIPS AT SUNSET (1900)
22" (30 fps)

Veduta di quattro navi da guerra in mare con un "tramonto" sovrimposto. Copia con effetto notte forse destinata a essere colorata.

View of four warships cruising with a superimposed "sunset". It's possible that this "day for night" print was intended to be coloured.

AMANN THE GREAT IMPERSONATOR (1899)
38" (20 fps)

Il famoso trasformista Ludwig Amann impersona Emile Zola e Alfred Dreyfus.

The famous quick-change artist Ludwig Amann impersonates Emile Zola and Alfred Dreyfus.

60mm

[PRESTWYCH PLATFORM SCENE] (c.1900)
47" (16 fps)

Film a 60mm non identificato, tratto direttamente da un negativo 68mm; girato probabilmente alla stazione di Wood Green, nella zona settentrionale di Londra, intorno al 1900. Si direbbe che l'operatore conoscesse l'uomo che cammina sul marciapiede, forse un pioniere del cinema britannico, ma stiamo ancora cercando di identificarlo.

Unidentified 60mm film directly taken from a 68mm negative – probably shot at Wood Green station in north London around 1900. The man walking along the platform must be known to the cameraman and may be a British pioneer filmmaker, but we are still working on identifying him.

FAT OX 1897. CAR OF THE 'SHE-CATS' – THE HATS (1897)
1' (10 fps). PROD: Gaumont Company.

Serio candidato al primo posto tra i film col titolo più bizzarro nell'Archivio nazionale del BFI, Car of the 'She-Cats' (Carro delle gatte) è uno delle tante riprese della "Processione del vitello grasso" effettuate dalla Gaumont nell'ambito del famoso e pluricentenario carnevale di Parigi.

A contender for the most bizarrely named film in the BFI National Archive, Car of the "She-Cats" was one of several scenes filmed by Gaumont of the "Promenade du Boeuf gras", part of the famous Paris carnival, a centuries-old "mardi gras"celebration held in February.

VIENNA STREET SCENE (1896)
42" (14 fps). PROD: Gaumont Company.

Una delle prime tipiche scene di strada, girata dalla Gaumont con il sistema Demenÿ 60mm, che offriva ottimi risultati in termini di risoluzione e registrazione e permetteva di avere più luce di proiezione.

A typical early street scene taken by the Gaumont Company using the Demenÿ 60mm system, which gave excellent resolution and registration, and allowed for more projection light.

Nitrati unici/*Unique Nitrates*

PANORAMA OF POMPEII (1901)
345 ft., 6' (16 fps). PROD: Warwick Trading Company.

Panorama a 360 gradi delle rovine di Pompei con il Vesuvio sullo sfondo. Questo film fa parte di una serie girata da Charles Urban e George Albert Smith per la Warwick Trading Company durante un viaggio in Italia.

A 360-degree pan of the ruins at Pompeii with Vesuvius in the background. The film was one of a series taken by Charles Urban and George Albert Smith for the Warwick Trading Company on a tour of Italy.

FUN ON A CLOTHESLINE (1897)
75 ft., 1'15" (16 fps). REGIA/DIR: Robert W. Paul.

Questo nitrato della collezione BFI, mai duplicato e indicato con un titolo assegnato che faceva riferimento a un accampamento di zingari, "Gypsy Camp Drama", è risultato essere uno dei più ricercati film perduti di R. W. Paul, Fun on a Clothesline, del 1897, interpretato dal famoso acrobata Harry Lamore.

A nitrate that had never been duplicated from the BFI's collection, listed with a "given" title, [Gypsy Camp Drama], and dated 1896, turned out to be one of my "most wanted" lost R.W. Paul films. Fun on a Clothesline, from 1897, stars Harry Lamore, the famous slack-wire walker.

RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

CAPTAIN F.E. KLEINSCHMIDT'S ARCTIC HUNT (US 1914)
REGIA/DIR, PHOTOG: Frank E. Kleinschmidt. PROD: Arctic Film Co. RIPRESE/FILMED: 1911-1913. USCITA/REL: 02.1914. COPIA/COPY: 35mm, 745 m. (orig. 6 rl.), 40' (16 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* ITA, ENG. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro/*Restored:* 2017.

Tra il 1911 e il 1913 Frank Kleinschmidt girò alcune tra le più antiche immagini di caccia artica esistenti. Il "Capitano", come amava farsi chiamare, era una personalità non comune. Immigrato tedesco già da molti anni trasferitosi in Alaska, questo quarantenne dal cattivo carattere non aveva a disposizione grandi sostanze, ma certo non difettava del proverbiale spirito di iniziativa dei pionieri. E pensava che cinema e fotografia fossero il tramite dell'uomo moderno verso "a new zest and interest in the call of the wild".
Per realizzare il suo progetto cinematografico dapprima si imbarcò al seguito di un commerciante di pelli in navigazione nel Mare del Nord, in seguito arrivò ad improvvisarsi *tour operator* per ricchi cacciatori in cerca di emozioni forti. Li accompagnò in una spedizione di diversi mesi, approfittando delle pause di caccia per girare le sue riprese. Marshall Scull, uno dei cacciatori paganti, al ritorno tratteggerà un ritratto di Kleinschmidt che sembra uscito dai romanzi di Jack London: nascosto tra i ghiacci, con la macchina da presa e il fucile sempre a portata di mano.
Sullo schermo il paesaggio nordico evoca un'atmosfera sospesa, cui contribuiscono le imbibizioni monocrome e persino le manchevolezze tecniche dovute alle impegnative difficoltà di ripresa (sfuocature, ondeggiamenti, salti di montaggio): i rulli di pellicola rischiavano di gelare, la ripresa ravvicinata di un orso poteva costare cara e trovare una stabile base per il cavalletto era impresa ardua.
Le spianate aspre di terra e di ghiaccio sembrano restituirci un luogo senza tempo. È la presenza umana a recuperare la dimensione storica delle immagini: Kleinschmidt nel suo cappotto di pelliccia, un bimbo eskimese che ride, una donna in piedi sulle rocce che fotografa il mare. Soprattutto,

Between 1911 and 1913 Frank Kleinschmidt (1871-1949) shot some of the oldest surviving scenes of arctic hunting. The "Captain", as he liked to be called, was an unusual character. A German immigrant long settled in Alaska, this crusty 40-year-old had little in the way of financial resources but made up for it with the proverbial pioneering spirit. He felt that cinema and photography were modern man's way to find "a new zest and interest in the call of the wild".
The first step in pursuit of his cinematic project was to set sail in the North Sea in the company of a fur trader, following which he re-invented himself as a tour operator for rich hunters looking for new adventures. He took them on an expedition lasting several months, taking advantage of breaks in the hunting to shoot his films. After the expedition Marshall Scull, one of his hunting clients, provided a portrait of Kleinschmidt that could have come from a Jack London novel: a denizen of the icy landscapes with his camera and rifle always at the ready.
On the screen the northern landscape creates a suspended atmosphere, heightened by the film's monochrome tinting, and even the technical shortcomings caused by practical filming difficulties (loss of focus, oscillation, continuity jumps). Reels of film could freeze, the close-range filming of a bear might come at a very high cost, and finding a stable base for the tripod was no easy task.
The flat, harsh stretches of rock and ice have a timeless quality. The historical dimension of the pictures comes from the human presence in them: Kleinschmidt in his fur coat, a laughing Eskimo boy, a woman

Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt, Frank Kleinschmidt , 1911-13. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

il film offre un corrispettivo visivo della violenza che, attraverso la caccia, l'azione civilizzatrice dell'uomo porta con sé, all'improvviso. Branchi di trichechi immobili si disperdono in un attimo in seguito a uno sparo; le corna dell'alce che poco prima nuotava nel fiume sono issate sulle spalle del cacciatore; un cucciolo di orso cerca un gesto di intesa con la madre appena abbattuta.

Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt (tr. lett.: La spedizione polare del capitano F.E. Kleinschmidt; noto anche con il titolo assegnato di "Caccia alla foca e all'orso") era destinato alle proiezioni didattiche nella sala da spettacolo del Carnegie Museum of Natural History di Pittsburgh. Un metodo di divulgazione d'avanguardia e di grande successo: è lo stesso Kleinschmidt a raccontare come il pubblico tifasse per le prede in fuga, preferendo di gran lunga la proiezione cinematografica dell'animale vivo alla visione delle sue spoglie impagliate nei diorami.

Il film fu poi distribuito in versioni rimontate e ridotte, anche in Europa. Luca Comerio lo conosceva: copia di alcune tra le sequenze più significative dedicate alla caccia all'orso è stata rinvenuta nel suo laboratorio-archivio tra i materiali di lavorazione di *Dal Polo all'Equatore* da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che scelsero di inserire queste immagini nel loro film omonimo del 1987.

Negli anni a venire, le avventure di Kleinschmidt proseguirono: il suo documentario sulla Grande Guerra, *War on Three Fronts,* fu distribuita da Selznick Pictures nel 1917 (alcune parti furono usate da D.W. Griffith in *Hearts of the World*). Rientrato negli USA, venne arrestato e incarcerato per spionaggio e tornò infine in Alaska a girare storie ambientate nel Grande Nord. Ma a quel punto era uscito *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), pietra di paragone difficilmente eguagliabile.

standing on a rock as she photographs the sea. Above all, the film provides a visual equivalent to the violence that man's "civilizing" actions suddenly bring to the natural world, through hunting. Herds of immobile walruses disperse in a second following a rifle shot; the antlers of a moose which shortly before was swimming in a river are hoisted onto a hunter's shoulders; a bear cub looks for a sign of life from his mother, who is lying dead on the ground.

The film was used in educational shows staged in the auditorium at the Carnegie Museum of Natural History in Pittsburgh. This innovative method of public communication was highly successful – Kleinschmidt himself related how the audience would take the side of the fleeing quarry, much preferring scenes featuring live animals to the sight of their stuffed carcasses in dioramas.

The film was also distributed in re-edited and shortened versions, in Europe as well. Luca Comerio knew of it: footage from some key sequences featuring the bear hunt was found in Comerio's laboratory-archive among the work material for his film Dal Polo all'Equatore *by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, who chose to insert these images in their film of the same title in 1987.*

Kleinschmidt's later life was no less adventurous: his World War I documentary War on Three Fronts *was released by Selznick Pictures in 1917 (parts of it were used by D.W. Griffith in* Hearts of the World*). He then worked as a war correspondent, was arrested and imprisoned for espionage, and returned to Alaska to film stories set in the Far North. But by that time his production was overshadowed by Robert Flaherty's* Nanook of the North *(1922), a seminal work of unrivalled influence.*

La copia proiettata alle Giornate è una ricostruzione, realizzata presso l'Immagine Ritrovata di Bologna, a partire da un positivo nitrato, incompleto, non montato e privo di didascalie conservato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, presumibilmente finalizzato al montaggio di una versione per la distribuzione in Italia. Le didascalie preparate per questa nuova copia si basano sulla traduzione di quelle presenti nel nitrato dell'edizione danese del film conservata presso il Danske Filminstitut, oltre che su fonti esterne. Nel complesso lavoro di identificazione è stato fondamentale l'aiuto di James Simard (Alaska State Library) e di Angela Schmidt (Alaska Film Archives). – Stella Dagna

The copy being screened at the Giornate is a reconstruction made from a nitrate positive in the Museo Nazionale del Cinema, Turin, incomplete, uncut, and lacking intertitles, and presumably destined for editing for Italian distribution. The intertitles used in this reconstruction, done at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna, were made from a translation of those on the Danish nitrate copy in the Danske Filminstitut, and from external sources. The complex process of identification included vital assistance from James Simard (Alaska State Library) and Angela Schmidt (Alaska Film Archives). – Stella Dagna

LA FEMME RÊVÉE (La donna sognata) (FR 1929)

REGIA/DIR, SCEN, ADAPT: Jean Durand, da un romanzo di/*based on a novel by* José Pérez de Rozas (*La mujer soñada*, 1928). CAST: Arlette Marchal (*Suzanne Fleury*), Charles Vanel (*Angel Caal*), Alice Roberts (*Mercédès*), Harry Pilcer (*ballerino/the dancer, Harry*), Tony D'Algy (*Mariona*), Thérèse Kolb (*vecchia governante/duenna*), Jeanne Grumbach (*zia/aunt*). PROD: Franco-Film. USCITA/REL: 27.02.1929 (anteprima per esercenti/*trade screening*); 04.07.1929. COPIA/COPY: DCP (orig. l: 2680 m.), 128'; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Dopo essersi affermato come uno dei creatori del cinema comico francese, realizzando per la Gaumont svariate serie con protagonisti fissi (e nelle quali, accanto a Calino-Clément Mégé, Zigoto-Lucien Bataille e Ernest Bourbon noto come Onésime, brillava pure la troupe al completo dei suoi "Pouics", comici provenienti dal circo), negli anni Venti Jean Durand si converte al cinema drammatico. Non si tratta per lui di una novità assoluta, giacché, nello stesso periodo dei suoi film comici, egli aveva creato il western *à la française*, basandosi sulle sceneggiature scritte da Joë Hamman, divo di queste pellicole girate nella Camargue.

Dopo la guerra 1914-1918 Durand realizza con la moglie Berthe Dagmar, domatrice e acrobata, una specie di serie: cinque lungometraggi in cui ella interpreta la protagonista, Marie: *Marie la Gaîté, Marie chez les loups, Marie chez les fauves, Marie la femme au singe* e *Face aux loups*. Nel 1926, con la collaborazione di lei, realizza *Palaces*, seguito nel 1927 da *L'île d'amour*, due film fortemente spettacolari in cui si afferma il suo gusto per il decoro e le storie d'amore di eroi che sembrano provenire direttamente dalla letteratura popolare degli "anni folli", quella di un Victor Margueritte o di un Maurice Dekobra.

Nel 1928 Durand intraprende *La femme rêvée*, film ancor più ambizioso delle sue produzioni precedenti, che viene girato in Andalusia, a Nizza, nella Camargue e a Parigi, interpretato da divi come Arlette Marchal, Alice Roberts, Charles Vanel e il ballerino Harry Pilcer, leggendario partner di Mistinguett (che Durand aveva cercato di riportare al cinema con il suo *L'île d'amour*). Il film abbonda di sequenze spettacolari con cui il cineasta si cimenta con entusiasmo: la feria di Siviglia e la fuga di una mandria di tori durante un temporale. Le riprese parigine ci mostrano la piscina del Lido, la sala da tè del Lido, una corsa automobilistica mondana sul circuito di Montlhéry, un ricevimento in cui possiamo ammirare le creazioni d'alta moda della maison Jenny e lo spettacolo del Casino de Paris, in un finale travolgente filmato nella sala del celebre music-hall in cui, nel medesimo periodo, Harry Pilcer

In his early years with Gaumont, Jean Durand (1882-1946) helped to originate the burlesque in French cinema, producing several series with recurring comic heroes, including such outstanding figures as Calino (Clément Mégé), Zigoto (Lucien Bataille), and Onésime (Ernest Bourbon), as well as the knockabout troupe of comedians known as "Les Pouics", who came from the circus. Later, in the 1920s, he was converted to dramatic fiction. This was not entirely a novelty for him, since over a decade earlier he had created the Western à la française*, shot in the Camargue and based on scripts by Joë Hamman, who was also their star. [Several of these "Camargue Westerns" are being shown at this year's Giornate, in the third instalment of the "Beginnings of the Western" series.]*

After the First World War, Durand shot a series of five feature films with his wife Berthe Dagmar, a dauntless animal-tamer and stuntwoman, in which she played the heroine Marie: Marie la gaîté, Marie chez les loups, Marie chez les fauves, Marie la femme au singe*, and* Face aux loups*. In 1926, with her assistance, Durand made* Palaces*, followed in 1927 by* L'Île d'amour*, two films* à grand spectacle *which reveal his taste for propriety, and for love stories whose protagonists seem to have come right out of the popular literature of the Roaring Twenties – the kind written by Victor Margueritte or Maurice Dekobra.*

In 1928, he took on La Femme rêvée*, a more ambitious film than his earlier productions. Shot in Andalusia, Nice, the Camargue and Paris, it features such stars as Arlette Marchal, Alice Roberts, Charles Vanel, and the dancer Harry Pilcer, the legendary partner of Mistinguett (whom the director had tried to tempt back to the movies in* L'Île d'amour*).* La Femme rêvée *abounds with spectacular sequences, and Durand shoots with gusto around the great April fiesta in Seville and among a herd of bulls fleeing during a thunderstorm. For the sequences in Paris, he shot scenes at the swimming pool and tea room of the Paris Lido; society auto races at the Montlhéry circuit; a reception that allows us to admire the latest* haute couture *fashions from the* Maison *Jenny; and the dizzying finale at the Casino de Paris, the celebrated music hall where Harry Pilcer*

La Femme rêvée, Jean Durand, 1929. (Gaumont Pathé Archives, Paris)

La Femme rêvée, Jean Durand, 1929. (Gaumont Pathé Archives, Paris)

era la vedette della rivista *Paris qui chante*.
Quindi, a parte la trama non priva di interesse e fascino desueto (un uomo invaghito di due donne immagina di poterle amare insieme e farne una specie di ibrido amoroso…), *La femme rêvée* può essere considerato la testimonianza appassionata di un cinema muto ancora legato alle sue certezze formali: la bellezza plastica e il gusto per l'esotismo, la fotogenia dei paesaggi e degli esseri umani.
Liberamente ispirato al romanzo del grande giornalista José Perez de Rozas (1882-1959), recante una prefazione di Vicente Blasco Ibanez, *La femme rêvée* si colloca nella linea drammaturgica di quelle opere che, negli anni Venti, appassionavano (e qualche volta scandalizzavano) un'opinione pubblica sensibile all'evoluzione dei costumi seguita al trauma della Grande Guerra. Sotto la forma di un dramma borghese apparentemente anodino (il marito, la moglie e l'amante…), Jean Durand affronta temi considerati scottanti: la libertà delle donne, la possibilità di un triangolo domestico, i piaceri proibiti del mondo notturno…
Il film si giova di un cast di prestigio, guidato da un Charles Vanel che si era appena distinto, a Berlino, nel ruolo di Napoleone per la regia di Karl Grüne (*Waterloo*), esperienza da cui aveva indubbiamente assorbito il carattere degli attori più emblematici del cinema tedesco. Al suo fianco, Alice Roberts, la giovane prima donna, scelta anch'ella da Georg Wilhelm Pabst per incarnare in *Die Büchse der Pandora* la sulfurea contessa Geschwitz, e la scultorea Arlette Marchal, che si poteva considerare una diva già dal 1927 grazie al ruolo di Castellana del Libano nel film di Marco de Gastyne adattato dall'opera di Pierre Benoit. E poi apparizioni di artisti cari a Jean Durand, come il grande

was starring in the revue Paris qui chante.
The plot has an old-fashioned charm and is not without interest: a man who has fallen for two women imagines he can love them both at the same time, creating a sort of hybrid "ideal woman". Yet beyond the basics, La Femme rêvée *can be regarded as bearing passionate witness to silent cinema – still attached to its formal certainties, its artistic beauty, and its infatuation with exoticism and the photogenic qualities of landscapes and people.*
Freely inspired by a novel by the great Spanish journalist José Pérez de Rozas (1882-1959), with a preface by Vicente Blasco Ibáñez, La Femme rêvée *is solidly situated in the theatrical tradition of works that in the 1920s excited – and occasionally scandalized – public opinion, which was still sensitive to evolving morals after the ordeal of the Great War. Adopting the form of an apparently anodyne bourgeois drama (a husband, a wife, and a lover), Jean Durand addresses the red-hot topics of the day: female freedom, love triangles, forbidden pleasures of the nocturnal world….*
The film benefits from some prestigious casting, headed by Charles Vanel, who had just appeared as Napoleon in Karl Grüne's epic Berlin production Waterloo*, and who no doubt brought with him the austere presence and acting style associated with some star actors of the German screen. Playing alongside him as his leading ladies are Alice Roberts, who had been chosen by G. W. Pabst to play the part of the sulphurous Countess Geschwitz in* Pandora's Box*, and the statuesque Arlette Marchal, who had become a star in 1927 thanks to her role as Countess Orloff in* La Châtelaine du Liban *by Marco de Gastyne, adapted from the novel by Pierre Benoit. The cast also includes some remarkably appealing performers of whom Durand was clearly fond: the great flamenco dancer Vicente Escudero,*

ballerino di flamenco Vicente Escudero, e colui che aveva introdotto il charleston in Europa, Harry Pilcer, all'epoca partner, nel music-hall, dopo Gaby Deslys, di Mistinguett e Jenny Golder e delle Dolly Sisters. Considerato perduto e non citato nelle storie del cinema, il film è stato restaurato in extremis in seguito alla scoperta di due negativi nitrato originali, derivanti dalle riprese gemelle effettuate da Paul Parguel (uno degli operatori preferiti di Jean Epstein) e Jehan Fouquet. Annunciato con grande clamore dalla Franco-Film, *La femme rêvée* esce nel momento più infelice, quello del passaggio dal muto al sonoro, l'anno del trionfo di *The Jazz Singer*. L'anno di un nuovo cinema, quello della *Passion de Jeanne d'Arc* di Carl-Theodor Dreyer, anch'esso trascurato dal pubblico.
Jean Durand non si riprenderà da questo scacco e, dopo aver girato un ultimo film l'anno seguente, *Détresse*, svanirà nell'oblio e nella miseria. – Pierre Philippe

and Harry Pilcer, who introduced the Charleston to Europe and was the music hall partner of Gaby Deslys, Mistinguett, Jenny Golder, and the Dolly Sisters.
Considered lost and not even mentioned in most histories of the cinema, the film was recently restored in the nick of time thanks to the discovery of two original nitrate negatives, reflecting the twin camera takes of cinematographers Paul Parguel (one of Jean Epstein's favourite cameramen) and Jéhan Fouquet. Although the production was trumpeted everywhere by Franco-Film, La Femme rêvée *(reviewed in France by* Variety *as* The Ideal Woman*) came out at the worst possible moment, just as silents were being replaced by talkies.* The Jazz Singer *was released in France earlier that year, in January 1929, and even* The Passion of Joan of Arc *was given the cold shoulder by audiences in this new era of cinema. Jean Durand's career never recovered. He made his last film,* Détresse, *the following year, before sinking into oblivion and poverty. – Pierre Philippe*

FIORE SELVAGGIO (IT 1921)

REGIA/DIR, SCEN: Gustavo Serena. SOGG/STORY: Anna Lagez [Anna Fougez]. PHOTOG: Arturo Busnengo. SCG/DES: Enéa Vannutelli. CAST: Anna Fougez (*Anna*), Gustavo Serena (*Ugo Pottman*), Clarette Sabbatelli. PROD: Libertas Film, Roma. DIST: U.C.I. (Unione Cinematografica Italiana). V.C./CENSOR DATE: 01.03.1921 (n. 15867). PREMIÈRE: 14.09.1921 (Roma). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm; orig. 1692 m.), 59' (trascritto a/*transferred at* 17 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

Tra il 1916 e il 1922 Anna Fougez, al secolo Maria Annina Pappacena, *enfant prodige* e diva del varietà, nata a Taranto nel 1894, si cimenta nella nuova arte. In pochi anni interpreta sette film, conciliandoli con un'incessante attività teatrale. Giovanissima, viene scritturata dalla Cines per la commedia brillante *Le avventure di Colette* (R. Savarese, 1916), ma l'esordio è poco convincente. Torna al cinema nel 1919, quando diviene attrice di punta della scena romana, per le case Filmgraf e Libertas Film, che le dedicano serie speciali costituite da drammi passionali e tragici, con titoli quali *L'immagine dell'altra*, *L'ultima recita di Anna Parnell*, *La vita e la leggenda*, (1919), *Fiore selvaggio*, *Senza colpa* (1921), *Il fallo dell'istitutrice* (1922). Al suo fianco c'è Gustavo Serena, nel duplice ruolo di direttore artistico e di comprimario, che con lei instaura un sodalizio, così come aveva fatto con Francesca Bertini dai tempi di *Assunta Spina* (1915) fino al 1919.
Dei film interpretati da Anna Fougez a oggi rimane soltanto *Fiore selvaggio*, unica testimonianza visiva del suo temperamento d'attrice e di una certa spontaneità di recitazione, a tratti persino libera dagli eccessi del conformismo divistico. *Fiore selvaggio* è anche l'unico film di cui la Fougez sia autrice del soggetto, che firma con lo pseudonimo di Anna Lagez: un altro riflesso del suo carattere, che, nell'urgenza di esibire la propria versatilità, dà vita a una donna dalle mille sfaccettature e dalle improbabili vicissitudini.
All'inizio della vicenda Anna è una pastorella scaltra, che attira l'attenzione di Ugo, un promettente musicista tornato al paese natio in cerca di ispirazione. Rimasta orfana, riesce a farsi accogliere nella casa di famiglia, dove Ugo le è vicino e cura personalmente la sua educazione. La relazione nascente tra i due viene scoperta dall'anziana madre e la coppia viene allontanata. Anna segue Ugo,

Between 1916 and 1922 Anna Fougez (1894-1966; original name Maria Annina Pappacena), a child prodigy and variety star born in Taranto, tried her hand at a new art form. In those few years she acted in seven films, fitting them around her constant schedule of theatre engagements. The young singer and dancer was signed by Cines for the comedy Le avventure di Colette *(R. Savarese, 1916), but her film debut was unsatisfactory. When she returned to the screen, in 1919, she became the top actress in Rome for Filmgraf and Libertas Film, who featured her in special series of passionate and tragic dramas, such as* L'immagine dell'altra, L'ultima recita di Anna Parnell, La vita e la leggenda *(all 1919),* Fiore selvaggio, Senza colpa *(both 1921), and* Il fallo dell'istitutrice *(1922). At her side was Gustavo Serena, in the dual role of artistic director and second lead, who formed a partnership with her, as he had with Francesca Bertini from the time of the production of* Assunta Spina *(1915) to 1919.*
Of the films featuring Anna Fougez the sole survivor today is Fiore selvaggio *(literally, Wild Flower), the only visual testimony of the star's acting temperament and a certain spontaneity and at times even freedom from the excesses expected of most divas of the time. It is also the only film for which Fougez wrote the story, which she signed with the pseudonym "Anna Lagez" – another reflection of her character, which, in the urgent desire to exhibit her versatility, gave life to a multi-faceted woman and unlikely adventures.*
At the beginning of the story Anna is a wily shepherd girl who is noticed by Ugo, a promising musician who has returned home to his village in search of inspiration. An orphan, she manages to get taken into his family, where Ugo grows close to her and personally takes care of her education. The budding relationship between the two is discovered by

Anna Fougez in *Fiore selvaggio*, Gustavo Serena, 1921. (Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma)

diventando sua compagna di vita *bohémienne*. Proprio grazie all'opera ispirata alla "fanciulla selvaggia" Ugo diventa un musicista di fama: con la nuova posizione sociale arriva l'ingresso in società e si completa la trasformazione di Anna in donna elegante e raffinata. L'idillio sarebbe perfetto, ma presto la situazione si incrina, a causa dei ricatti bigotti dei genitori di Ugo e del corteggiamento serrato di un presunto barone. Anna finisce per cedere, per poi rendersi conto che il nuovo amante è un arrivista senza scrupoli, che vuole solo servirsi delle sue grazie per fare carriera. Capisce presto di aver commesso un grave errore, ma vuole andare fino in fondo: travestita in abiti maschili segue furtivamente l'amante fino a un'osteria frequentata da contrabbandieri, dove scopre loschi traffici. Rimane così scossa che si ammala gravemente. Ma non basta: oltre alla malattia si trova a dover fare, da innocente, l'esperienza del carcere. Provata dalle ultime vicissitudini, Anna, abbandonate le *toilettes* eleganti e la mondanità, è ormai una donna dolente, una penitente in cerca dell'unico conforto possibile: il perdono di Ugo, suo vero e unico amore. La parabola del fiore, che sboccia lussureggiante ma inesorabilmente appassisce, è compiuta. Il *cliché* della diva crudele e distruttiva lascia spazio a una donna nuova, che è vittima consapevole della propria bellezza e delle proprie debolezze.

Il film è ben girato e ben fotografato: sono frequenti le scene girate in esterni, tra le strade di un vero paese di provincia, con scorci paesaggistici (con tutta probabilità i Castelli Romani) di grande suggestione. E questo aspetto, al di là della riscoperta di Anna Fougez e della sua non comune personalità, è probabilmente il maggior pregio dell'opera.

Il restauro Il film è stato restaurato in digitale a 2k a partire da

his old mother, and the couple is sent away. Anna follows Ugo, becoming his companion in a bohemian life. On the strength of an opera based on the very theme of a "wild girl", Ugo achieves musical fame, and with his new social standing comes their entry into society and Anna's metamorphosis into a refined and elegant woman. What seems to be a perfect idyll is undermined by the blackmail plotted by Ugo's bigoted parents and the unrelenting wooing of Anna by a self-styled baron. She gives herself to him, only to realize that her new lover is an imposter, an unscrupulous social climber who just wants to use her charms to further himself. Having understood her mistake, she decides to get to the bottom of the matter: disguised as a man, she follows her lover to a tavern frequented by smugglers, where she discovers his involvement in criminal trafficking. So great is her shock that she falls gravely ill. But this isn't enough: on top of this, she finds herself as an innocent in prison. Damaged by her tribulations and now far removed from the fashions and elegance of polite society, Anna is a stricken woman, a penitent in search of the only possible solace – forgiveness from Ugo, her one true love. The parable of the life cycle of the flower, which blooms luxuriantly but inevitably fades, is complete. The cliché of the cruel, destructive diva makes way for a new woman, a knowing victim of her own beauty and weaknesses.

The film is well shot and photographed. Many scenes were filmed in exterior locations, in the streets of a real provincial town, with glimpses of highly evocative landscapes (most probably in the Castelli Romani, southeast of Rome). Apart from the rediscovery of Anna Fougez and her remarkable personality, that is probably the film's most valuable aspect.

The Restoration *The film was digitally processed in 2k, with tinting*

Anna Fougez in *Fiore selvaggio*, Gustavo Serena, 1921. (Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma)

un positivo nitrato incompleto, con imbibizioni e viraggi lungo 1210 metri conservato negli archivi del CSC – Cineteca Nazionale, a oggi unico esemplare esistente del film. Rispetto alla lunghezza originale (1682 metri), la copia nitrato presenta quattro importanti lacune, oltre a varie altre di minima entità, che sono state integrate con cartelli riassuntivi. A completamento del progetto è prevista la trascrizione su duplicato negativo 35mm poliestere e la stampa di due copie positive 35mm. Il restauro è stato intrapreso nel 2016 a cura del CSC – Cineteca Nazionale, con il contributo di Apulia Film Commission e in convenzione con l'Associazione La Bottega delle Idee di Taranto. Le lavorazioni sono state svolte presso il laboratorio Fotocinema di Roma con la collaborazione de L'Immagine Ritrovata di Bologna. – Maria Assunta Pimpinelli

and toning, starting from an incomplete nitrate positive of 1210 metres conserved in the archives of the CSC – Cineteca Nazionale, currently the only element of the film known to exist. Comparing it against the original length (1682 metres), the nitrate copy has four substantial gaps, along with various other small ones, which have been filled with summarizing title cards. To complete the project, provision has been made for transfer to a 35mm polyester duplicate negative and the printing of two positive 35mm copies. The restoration was carried out in 2016 by the CSC – Cineteca Nazionale, with the support of the Apulia Film Commission and in agreement with the Associazione La Bottega delle Idee in Taranto. The processing was conducted at the Fotocinema laboratory in Rome, with the collaboration of L'Immagine Ritrovata of Bologna. – Maria Assunta Pimpinelli

DER GANG IN DIE NACHT (Love's Mockery) [Il cammino nella notte] (DE 1920)
REGIA/DIR: Friedrich Wilhelm Murnau. SCEN: Carl Mayer, *based on a script by* Harriet Bloch. PHOTOG: Nax Lutze. SCG/DES: Heinrich Richter. CAST: Olaf Fönss (*Eigil Boerne*), Erna Morena (*Helene*), Conrad Veidt (*il pittore cieco/a blind painter*), Gudrun Bruun-Steffensen *(Lily),* Clementine Plessner. PROD: Goron-Films. DIST: Progress-Film GmbH. USCITA/REL: 21.01.1921, Berlin (Schauburg). V.C./CENSOR DATE: 20.10.1920 (B.00616). COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, orig. 1927 m.), 81' (trascritto a/*transferred at* 21 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München. *Restauro/Restored:* 2016.

Il più vecchio tra i film ancora esistenti di Murnau anticipa i temi dei suoi capolavori successivi: come in *Sunrise (Aurora)*, una sirena tentatrice vorrebbe strappare un uomo dal suo mondo ordinato; l'opposizione tra città e campagna; lo stilizzato personaggio cieco di Conrad Veidt sembra prefigurare il vampiro interpretato da Max Schreck in *Nosferatu.* La sceneggiatura di Carl Mayer sviluppa la

The earliest surviving film directed by Murnau anticipates themes from his later masterpieces: a siren's attempt to seduce a man away from his ordered world, as in Sunrise*; the contrast between the city and the countryside; Conrad Veidt's stylized portrayal of a blind man, which seems to prefigure Max Schreck's performance as the vampire in* Nosferatu. *Carl Mayer's screenplay discloses the narrative*

Conrad Veidt, Olaf Fönss in *Der Gang In Die Nacht,* F.W. Murnau, 1920. (Filmmuseum München)

Der Gang In Die Nacht, F.W. Murnau, 1920. (Filmmuseum München)

vicenda attraverso una serie di scene in stile *Kammerspiel*. L'abile regia di Murnau riesce a connettere in maniera del tutto fluida le ellissi temporali, e prolunga invece lo scorrere del tempo nel terzo atto, che è il momento culminante della trama e si svolge quasi in tempo reale
All'epoca il film fu considerato un esperimento artistico, il "primo tentativo del film d'arte di esplorare nuovi territori" (*Der Kinematograph*, n. 728, 30 gennaio 1921). Subito dopo la proiezione per la stampa, Willy Haas (il futuro autore della sceneggiatura di *Der brennende Acker* dello stesso Murnau) si espresse in termini entusiastici su *Film-Kurier* (n. 277 del 14 dicembre 1920): "Dove finisce qui l'arte dello sceneggiatore, dove comincia quella del regista, o quella degli attori? Non lo sappiamo. Tutto si intreccia e si sviluppa insieme; tutto è perfettamente compiuto (non c'è un altro termine). La sceneggiatura si deve a Carl Mayer: è veramente l'opera di un poeta e il film lo segue fedelmente. È incredibile come egli riesca a superare certi passaggi con impeto vertiginoso, con appena un paio di indicazioni. Ed è meraviglioso come in altri punti sappia indugiare, tranquillamente, quasi ostinatamente, quando per esempio le luci delle automobili si riflettono sull'asfalto lucido di pioggia delle strade buie di una grande città, oppure il mare ribolle o il sole si leva pallido; come più volte egli ripeta con passione: 'Spettatore, questo fa parte del film, fa parte dell'intreccio narrativo!' Oppure come sappia inventare eleganti preziosismi – ad esempio, la scena in cui la presunta contadina si ferisce a un piede – che ci fanno percepire l'armonioso respiro della creatività. O ancora, quando la donna confessa al marito di amare un altro: tre parole, poi ella si china sulla mano di lui – nient'altro. Tutto questo è indimenticabile, limpido e incomprensibile come la vita, casuale e del

through a series of scenes in the Kammerspiel *style. Murnau's skilled direction manages to seamlessly bridge the temporal ellipses, while at other points stretching the time out, as during the film's dramatic climax in the third act, which unfolds in near real-time.*
Considered at the time to be something of an experiment, the film was hailed in Der Kinematograph *(no. 728, 30 January 1921) as "the first example of a new level of film art." Immediately after the press screening, film critic Willy Haas (who would later write the screenplay for Murnau's* Der brennende Acker*) raved in his review for* Film-Kurier *(no. 277, 14 December 1920): "Where does the art of the writer end, and the art of the director and the actors start? One doesn't know. Everything is intertwined. Everything is – there's no better word for it – complete. Carl Mayer wrote the script – nothing less than a work of poetry. The film follows his words painstakingly. Unbelievable how he rushes through passages, pressing, breathless, with just two indications. Wonderful how he knows at other times when to pause, easy, almost persistent, as when the lights of cars reflect on the rain-soaked asphalt of the big city [streets], or when the sea churns or the pale sun rises – how he repeats passionately again and again throughout the story: 'Dear spectator, this belongs in the film, it is part of the storyline.' Or how he invents elegant flourishes – like the scene with the wounded foot of the woman who is supposedly a farmer – and one can feel the dainty air of creativity. Or when he lets the woman confess to her husband that she is in love with another man: three words, then she bows over his hand – nothing more. All these moments are unforgettable, as simple and inexplicable as life itself, as casual and tirelessly convincing as fate."*

tutto persuasivo come il destino."
Secondo quanto riferisce Lotte Eisner, il negativo originale nitrato, che dal 1945 risultava perduto, fu rinvenuto presso lo Staatliches Filmarchiv der DDR (l'archivio dell'ex Repubblica Democratica Tedesca) da Henri Langlois, che si fece fare una copia. Il negativo non era però completo: non c'erano didascalie e mancava l'intero terzo rullo. È in tale versione mutila che il film venne proiettato nel corso degli anni Sessanta e Settanta finché Enno Patalas apprese che il negativo era stato duplicato presso il Gosfilmofond di Mosca prima di essere inviato in DDR e che al tempo conteneva ancora il terzo rullo. Con l'aiuto dell'esemplare della sceneggiatura appartenuta a Murnau e allora in mano ai suoi eredi, Patalas inserì le didascalie all'uopo create nella copia che aveva ricevuto dal Gosfilmofond. Purtroppo in fase di lavorazione Murnau aveva cambiato alcuni dettagli e riscritto completamente il finale. Quindi, sul numero preciso delle didascalie e sulla loro formulazione si potevano avanzare solo congetture.
Il nuovo restauro digitale del Filmmuseum München si basa sul negativo originale oggi conservato presso il Bundesarchiv, sulla copia lavoro montata da Enno Patalas e sul copione finale di Murnau, ora presso la Deutsche Kinemathek. Lo studio meticoloso di questi materiali e la consultazione di tutte le recensioni coeve disponibili hanno consentito di correggere alcuni lievi errori di montaggio nonché la frequenza, la posizione e il testo delle didascalie. L'imbibizione e i caratteri delle didascalie sono stati ricostruiti secondo le convenzioni dell'epoca. La scansione e il restauro delle immagini sono stati curati da Thomas Bakels, il montaggio e il colour grading da Christian Ketels. Richard Siedhoff, che ha partecipato ai lavori di restauro, ha composto per il film sia un brano musicale per pianoforte che una partitura per orchestra. Entusiasta del restauro, lo storico David Bordwell ha scritto: "L'équipe del Filmmuseum ha prodotto una delle più splendide edizioni di un film muto che io abbia mai visto. Si vedono queste inquadrature e ci si rende conto che le attuali versioni dei film muti sono in gran parte lontanissime da ciò che vedevano gli spettatoridell'epoca. A quei tempi, la pellicola negativa originale coincideva con il negativo di stampa: quindi ciò che veniva filmato si vedeva poi sullo schermo. Il nuovo restauro di Monaco ci consente di ammirare tutto quello che c'è nel fotogramma, con splendida luminosità e densità di dettagli. Dimenticate il frame rate elevato: questo è cinema ipnotico, immersivo." – Stefan Droessler

According to Lotte Eisner, Henri Langlois discovered the original nitrate negative of the film, which since 1945 was believed to be lost, at the Staatliches Filmarchiv der DDR (the state film archive of the German Democratic Republic), and had a new print struck. However, the negative was incomplete: there were no titles present and Reel 3 was missing in its entirety. The film was shown in this mutilated form throughout the 1960s and 1970s, until Enno Patalas learned that the negative had been copied at Gosfilmofond in Moscow prior to being sent to the GDR, and at that time it had still contained the third reel. Using parts of Murnau's personal copy of the shooting script, then still in the possession of his heirs, Patalas spliced newly created intertitles into a print he received from Gosfilmofond. Unfortunately, Murnau changed a number of details during the filming and completely rewrote the ending of the film. Thus, the precise number of intertitles and their wording could only be speculated.
The new digital restoration by the Munich Film Museum draws directly on the original camera negative, now held at the Bundesarchiv, as well as on the workprint edited by Enno Patalas and Murnau's complete shooting script, which is now held at the Deutsche Kinemathek. By studying these materials intensively and comparing them with existing contemporary reviews from newspapers and magazines, slight corrections could be made to the editing as well as to the frequency, position, and wording of the intertitles. The colour tints and the font of the intertitles were reconstructed following the conventions of the time. Scanning and picture restoration were carried out by Thomas Bakels, while Christian Ketels performed the colour grading and editing. Richard Siedhoff, who was involved in the restoration process, has composed both a new piano soundtrack as well as a full orchestral score. Historian David Bordwell has rhapsodized about the experience of seeing the new restoration: "The Munich Film Museum's team has created one of the most beautiful editions of a silent film I've ever seen. You look at these shots and realize that most versions of silent films are deeply unfaithful to what early audiences saw. In those days, the camera negative was usually the printing negative, so what was recorded got onto the screen. The new Munich restoration allows you to see everything in the frame, with a marvelous translucence and density of detail. Forget High Frame Rate: This is hypnotic, immersive cinema." – Stefan Droessler

DER GOLEM (Monster of Fate) (DE 1915)
REGIA/DIR: Heinrich Galeen. SCEN: Paul Wegener, Heinrich Galeen. PHOTOG: Guido Seeber. CAST: Paul Wegener (*Golem*), Heinrich Galeen (*l'ebreo/the Jew*), Lyda Salmonova (*la giovane figlia dell'ebreo/the Jew's young daughter*), Rudolf Blümner *(lo studioso/the scholar),* Karl Ebert *(il conte/the Count)*, Jakob Tiedtke *(il suo servitore/the Count's servant)*. PROD: Deutsche Bioscop GmbH. RIPRESE/FILMED: 1914. V.C./CENSOR DATE: 22.12.1914. USCITA/REL: 15.01.1915, Berlin (U.T.-Lichtspiele Kurfürstendamm, Friedrichstraße, & Alexanderplatz). COPIA/COPY: incomp. (orig. 1250 m.), DCP, 24' (trascritto a/*transferred at* 18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./ *titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München. *Restauro/Restored:* 2017.

Mentre *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*Golem: come venne al mondo*; 1920) viene oggi annoverato tra i grandi classici del cinema muto tedesco, il primo *Golem* di Paul Wegener, realizzato nel 1914, è considerato

While Der Golem, wie er in die Welt kam *(1920) is today considered part of the canon of German silent film classics, Paul Wegener's first* Golem *film made in 1914 is essentially believed lost. Until recently, only*

Der Golem, Paul Wegener, Henrik Galeen, 1915. Ingrandimenti di fotogramma prima e dopo il restauro/*Frame enlargements before and after the restoration* (Filmmuseum München)

sostanzialmente perduto. Solo due brevi frammenti (rispettivamente di 20 metri e 77 metri), provenienti da collezioni private, sono stati versati negli anni Sessanta allo Staatliches Filmarchiv der DDR e negli anni Novanta al Bundesarchiv. Inoltre la sceneggiatura e alcune foto di scena si trovano nel lascito di Paul Wegener (collezione Kai Möller), conservato presso il Deutsches Filminstitut. La recente scoperta, da parte di Fernando Martín Peña, di un duplicato negativo a 16mm del secondo rullo della versione americana di *Der Golem* presso il Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken di Buenos Aires ha offerto finalmente la possibilità di riunire tutti questi diversi elementi e tentare di ricostruire il film.

Paul Wegener, che era giunto alla fama come attore del Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino, si oppose fin dall'inizio, nelle sue riflessioni sul cinema, al tentativo di "costringere lavori teatrali e trame letterarie nel letto di Procuste di un film" e cercò sempre per i propri film materiali originali, cui si potesse dare forma concreta solo al cinema: "Bisogna anzitutto dimenticare sia il teatro che i romanzi, e creare il cinema con il cinema. È la macchina da presa il vero poeta del cinema. La possibilità di mutare costantemente il punto di vista dello spettatore, gli innumerevoli effetti speciali (con doppie esposizioni, specchi, ecc.), in breve la tecnologia cinematografica deve dettare la scelta del soggetto" (Paul Wegener, "Le possibilità artistiche del cinema", conferenza del 24 aprile 1916).

La saga di una statua d'argilla chiamata alla vita nel ghetto di Praga costituì il secondo grande successo cinematografico di Wegener dopo *Der Student von Prag*, uscito nel 1913. Poiché il modesto budget non permetteva costose scenografie e costumi d'epoca, fu necessario collocare la vicenda nel presente (di allora). Le riprese ebbero luogo nell'estate del 1914 presso gli studi della Deutsche Bioscop e in esterni nell'antico centro storico di Hildesheim. Nel gennaio del 1915, quando si tenne la prima,

two very short fragments – of 20 metres and 77 metres respectively – were known to exist. These fragments survived in private collections and were subsequently preserved by the Staatliches Filmarchiv der DDR, the state film archive of the German Democratic Republic, in the 1960s and the Bundesarchiv in the 1990s. In addition, the screenplay and a number of stills survive in Paul Wegener's estate (the Kai Möller collection), held at the Deutsches Filminstitut. The impulse to bring all these materials together in an attempt to reconstruct the film came about when Fernando Peña identified a 16mm duplicate negative held at the Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken in Buenos Aires as the second reel of the American version of Der Golem.

Paul Wegener, who became famous as an actor in Max Reinhardt's theatre company in Berlin, objected from the outset to any attempt "to force stage plays and literary storylines into film's Procrustean bed" and sought out distinctly cinematic subject matter: "The first thing you must do is forget theatre and literature and learn to create films from filmic ideas. The true poet of the cinema is the camera. The possibility to constantly change the viewer's perspective, the multitude of special effects (produced via double exposure, mirrors, etc.), in short the technology of film should dictate the choice of the story." (Paul Wegener, lecture, "The Artistic Possibilities of Film", 24 April 1916)

The saga of a clay statue magically brought to life, set in a Prague ghetto, was Wegener's second success after Der Student von Prag, *released in 1913. Since the production's modest budget didn't allow for expensive period costumes and settings, the story was shifted to the (then) present-day. Shooting took place in Summer 1914, at the Deutsche Bioscop studios in Babelsberg and on location in the historic town of Hildesheim. By the time the film premiered in January 1915, Paul Wegener was serving as a lieutenant in the German army in Flanders. Wartime advertisements*

Paul Wegener era già nelle Fiandre come tenente della Landwehr. La pubblicità del periodo bellico promosse *Der Golem* come un "film per persone colte", sottolineando il fatto che Wegener era in servizio sul fronte e che era stato decorato con la "Croce di Ferro".
Il "film di maggior successo del tempo" fu proiettato in varie sale di Berlino ed ebbe un'affluenza di oltre 100.000 spettatori. Fu distribuito anche fuori dalla Germania, tra l'altro in Scandinavia, Polonia, Giappone e Stati Uniti. In America l'origine tedesca del film fu dissimulata: uscì col titolo *The Monster of Fate* e fu definito una "produzione boema". Per quanto riguarda gli attori, gli annunci pubblici menzionavano solo "Lydia Salmonova" e "Henry Galeen", i cui nomi non suonavano tedeschi.
Il remake ad alto budget del 1920 fu concepito da Wegener come un prequel piuttosto che come un sequel. Ambientato nel passato, con costumi d'epoca e le scenografie espressioniste di Hans Poelzig, *Der Golem, wie er in die Welt kam* racconta sostanzialmente l'antefatto del film del 1914. Pur seguendo da vicino la trama di quest'ultimo, al punto da copiare apertamente certe inquadrature, Paul Wegener è accreditato come il solo sceneggiatore e regista. Più che avere una funzione complementare, *Der Golem, wie er in die Welt kam* è piuttosto un sostituto del primo. Non risulta che i due film siano mai stati proiettati assieme in un "doppio programma". – Stefan Droessler

promoted Der Golem *as a "film for educated people", and highlighted that Wegener was serving at the front and had been decorated with the Iron Cross.*
The "most successful film of its time" ran for four weeks in a number of cinemas in Berlin, and was seen by more than 100,000 picturegoers. The film was also exported to Scandinavia, Poland, Japan, and the U.S. In America, where it was retitled The Monster of Fate*, the film's German origin went unmentioned. Instead, it was advertised as a "Bohemian production". The only members of the cast mentioned in public announcements were "Lydia Salmonova" and "Henry Galeen", most likely due to their apparently non-German-sounding names.*
Wegener conceived his big-budget 1920 remake of Der Golem *as a prequel rather than a sequel to the earlier film.* Der Golem, wie er in die Welt kam *is essentially an origin story set in the past, featuring period costumes and Expressionist sets by Hans Poelzig. Although the second* Golem *film follows the storyline of the first film very closely, going as far as to copy certain shots outright, Paul Wegener is credited as sole writer and director.* Der Golem, wie er in die Welt kam *ultimately did not serve as a companion piece to the first* Golem *film, but as its replacement. There is no indication that* Der Golem *and* Der Golem, wie er in die Welt kam *were ever screened together on a double bill. – Stefan Droessler*

NEBUVALYI POKHID [Una campagna senza precedenti/An Unprecedented Campaign] (UkrSSR, 1931)
REGIA/DIR, PHOTOG: Mikhail Kaufman. ASST: O. Pobadalenko. ASST. PHOTOG: N. Bykov. ASST. MONT/ED: A. Levadarova. PROD: Ukrainfilm: Kyiv Studio. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, 2049.5 m.), 70' (trascritto a/*transferred at* 25 fps); did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Nel gennaio 1927, criticato per il suo "formalismo", Dziga Vertov venne licenziato dal Sovkino di Mosca. Nel giro di quattro mesi fu invitato dal VUFKU, il Direttorato foto-cinematografico pan-ucraino, che allora era indipendente da Mosca, a lavorare a Kiev, dove egli si stabilì al Palace Hotel insieme alla moglie Elizaveta Svilova. Il fratello di Vertov, Mikhail Kaufman, li seguì in tempo per collaborare con Dziga come direttore della fotografia in *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo; 1928) e *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa; 1929). Contemporaneamente, però, Kaufman diresse tre documentari in proprio: *Yasla* (*Den' u yaslakh*) (L'asilo [Un giorno all'asilo]; 1928), *Navesni* (A primavera; 1929), e *Nebuvalyi pokhid* (Una campagna senza precedenti; 1931).
Nel corso della loro collaborazione, i rapporti tra i due fratelli iniziarono a deteriorarsi. Vertov, a quanto sembra, non gradiva l'autonomia con cui Kaufman sceglieva i soggetti da filmare. Probabilmente, inoltre, lo irritava che Mikhail inserisse nei propri film materiale girato per Vertov ma non utilizzato: le scene della "pulizia" della cattedrale della Dormizione e dei grattacieli di Kiev, realizzate per *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa) ma scartate, apparvero poi in *Navesni* (A primavera). Recensendo *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo) su *Novyi LEF* (Nuovo fronte progressista delle arti) nella primavera del 1928, Osip Brik deplorò il fatto che Vertov non si fosse servito di alcun copione, obbligando così "Kaufman a lavorare senza sapere quale scena stesse girando". Kaufman ignorò ostentatamente la richiesta, fatta da Dziga, di smentire Brik.

In January 1927, criticized for "formalism", Dziga Vertov was fired from Sovkino in Moscow. Within four months, he was invited by VUFKU, the All-Ukrainian Photo Cinema Administration, at that time independent from Moscow, to work in Kyiv, where he and his wife Elizaveta Svilova settled in the Palace Hotel. Mikhail Kaufman, Vertov's brother, followed them in time to be his photographer on The Eleventh *(*Odynadtsiatyi*, 1928) and* Man with a Movie Camera *(*Liudyna z kinoaparatom*, 1929). Meanwhile, however, Kaufman directed three documentaries of his own:* Nursery (The Day in the Nursery) *(*Yasla [Den' u yaslakh]*, 1928),* In Spring *(*Navesni*, 1929), and* An Unprecedented Campaign *(*Nebuvalyi Pokhid*, 1931).*
In the course of their collaboration, relations between the brothers began to sour. Vertov seems to have resented a degree of independence in what Kaufman chose to film. He seems also to have been annoyed when Kaufman made use in his own films of material shot for Vertov but not used. Thus scenes of "cleaning" Uspensky Cathedral and Kyiv skyscrapers, which were filmed for Man with a Movie Camera *but rejected, subsequently appeared in* In Spring. *In an article on* The Eleventh *in* Novyi LEF *(New Left Front of Arts) in Spring 1928, Osip Brik complained that Vertov's neglect to provide a treatment meant that "Kaufman did not know for what scene he was shooting." Kaufman pointedly*

Eccezionalmente, il VUFKU pubblicò un opuscolo dedicato a *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo): si trattò forse di una mossa nel conflitto commerciale che opponeva il Direttorato ucraino a Mosca in materia di distribuzione. Oltre a un'esposizione della teoria del cine-occhio di Vertov (allora non particolarmente nota o apprezzata in Ucraina), il volumetto conteneva le note di lavoro di Kaufman, da cui emerge chiaramente che questi godeva di notevole indipendenza nella scelta dei soggetti da riprendere. Egli menziona Vertov nella descrizione delle sequenze dedicate alla centrale idroelettrica sul Dniepr e allo stabilimento metallurgico di Kamianske nella regione di Dnipro. Mikhail non cita però affatto il fratello nell'analisi delle scene filmate nelle miniere del Donbas (a Rutchenkove) e durante le manovre militari a Odessa. Girato due anni dopo, *Nebuvalyi pokhid* (Una campagna senza precedenti) inizia e si conclude con scene che Kaufman descrive dettagliatamente nelle note di lavoro, ma che Vertov non incluse nella versione finale di *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo).

Al momento della prima, per i critici ucraini *Odynadtsiatyi* rimaneva un film di Vertov, mentre Kaufman veniva considerato solo l'ombra del fratello; ma dopo *Navesni* (A primavera), le opere scaturite dalla collaborazione tra i due vennero riconsiderate e Mikhail venne giudicato il coautore su un piede di parità di *Odynadtsiatyi* (L'undicesimo) e di *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa). I critici rilevarono che, nei loro lavori comuni, il lirismo di Kaufman contrastava palesemente con lo sguardo affascinato che Vertov rivolgeva al mondo delle macchine: nel suo manifesto del 1922 Dziga aveva apertamente dichiarato: "Per il momento noi escludiamo l'essere umano come oggetto di riprese…" Nei rispettivi contributi a *Liudyna z kinoaparatom* (L'uomo con la macchina da presa), Vertov era più interessato alla macchina da presa, Kaufman all'essere umano.

La gioia con cui Kaufman guarda alla gente, il fascino che esercita su di lui una persona colta dal vivo, inconsapevole, in una particolare condizione psicologica, rappresentano la caratteristica fondamentale di *Nebuvalyi pokhid* (Una campagna senza precedenti). In linea di principio, si tratta di una doverosa celebrazione del primo piano quinquennale (1928-1932): una cronaca dei trionfi dell'industria e dell'agricoltura, dell'assistenza sociale e dell'alfabetizzazione. Ciò che la distingue dai convenzionali prodotti dell'agit-prop è il talento con cui Kaufman riesce a catturare una personalità con un'unica inquadratura. Il film si affolla di persone vivaci e reali, che irradiano entusiasmo e speranza (con eccessivo ottimismo, come sappiamo fin troppo bene). Anche qui troviamo le immagini predilette di Kaufman: ritratti di bambini e animali (soprattutto appena nati), e inquadrature di mele e angurie mature, prese naturalmente a prestito da Dovzhenko. Non sorprende che *Navesni* (A primavera) e *Nebuvalyi pokhid* (Una campagna senza precedenti) abbiano procurato a Kaufman, a somiglianza di Dovzhenko, accuse di "biologismo".

Kaufman girò più di 14.000 metri di pellicola, e *Nebuvalyi pokhid* (Una campagna senza precedenti) uscì dopo 14 mesi, nel giugno-luglio 1931. Kaufman aveva ottimi motivi per non affrettarsi. Verso la fine del 1929 il governo sovietico emise un decreto che incitava a produrre film di agitazione e propaganda per esaltare l'industrializzazione, la collettivizzazione dell'agricoltura (la dekulakizzazione) e l'eliminazione dell'analfabetismo. Nel novembre del 1930 il VUFKU cadde sotto il controllo di Soyuzkino, la nuova

ignored Vertov's demand to repudiate Brik's assertion.

VUFKU, exceptionally, published a brochure dedicated to The Eleventh *– perhaps a gesture in a distribution trade conflict with Moscow. As well as an exposition of Vertov's Kino-Eye theory, not yet well known or loved in Ukraine, the publication included Kaufman's* Expedition Notes, *which clearly demonstrate that he had considerable independence in choosing what to shoot. He mentions Vertov in describing the filming of the Dnieper Hydroelectric Station and the Kamianske metallurgical plant in the Dnipro region. He does not however refer at all to his brother when discussing scenes that were filmed in the Donbas mines (in Rutchenkove) and during military exercises in Odessa. Two years later,* An Unprecedented Campaign *was to begin and end with scenes that Kaufman describes in detail in* Expedition Notes, *but were not included by Vertov in the final version of* The Eleventh.

At its premiere, The Eleventh *was still Vertov's film for the Ukrainian critics, with Kaufman glimpsed only as his shadow, but after* In Spring *the brothers' collaborative works were reconsidered, to perceive Kaufman as the equal co-author of* The Eleventh *and* Man with a Movie Camera. *Critics remarked how in their collaborations, Kaufman's lyricism was evidently at odds with Vertov's mechanistic fascination: in his 1922 manifesto Vertov had declared frankly, "We temporarily exclude a human being as a filming object…" In their contributions to* Man with a Movie Camera *Vertov was more interested in the camera, Kaufman in the human being.*

Kaufman's joy in people, his fascination with a live individual captured unawares in a particular psychological state, is the overwhelming characteristic of An Unprecedented Campaign. *In principle, it is a dutiful celebration of the first Five Year Plan (1928-1932), chronicling the triumphs of industry, of agriculture, and of social care and literacy. What makes it distinctive from conventional agit-prop is Kaufman's gift of capturing a personality in a single shot. The film is crowded with vividly real people, beaming (too optimistically, as we know too well) with enthusiasm and hope. Here too are Kaufman's favourite portraits of children, animals (especially newly born), and frames of ripe watermelons and apples, duly borrowed from Dovzhenko. It is hardly surprising that* In Spring *and* An Unprecedented Campaign *exposed Kaufman, like Dovzhenko, to criticism for "biologism".*

Kaufman shot more than 14,000 metres of film, and 14 months went by before An Unprecedented Campaign *was released, in June-July 1931. Kaufman had reasons not to hurry. In late 1929 the Soviet government adopted a decree urging production of agitational-propaganda films extolling industrialization, agricultural collectivization (dekulakization), and eradication of illiteracy. In November 1930 VUFKU fell under the control of the new USSR organization Soyuzkino and could no longer protect*

organizzazione dell'Unione Sovietica, e non fu più in grado di proteggere gli artisti cinematografici dalle interferenze moscovite. I film recenti che non soddisfacevano i nuovi requisiti, come *Zemlya* (Terra, 1930) di Dovzhenko e *Khlib* (Pane, 1930) di Mykola Shpykovskyi, furono ritirati dalla circolazione. Il 1931 vide un catastrofico declino della produzione cinematografica ucraina: i film in corso di lavorazione vennero bloccati, e quelli già realizzati furono vietati. La cautela di Kaufman era comprensibile.

Egli filmò le scene della collettivizzazione e della nuova organizzazione sociale delle campagne nella zona di Odessa, inserendo con ogni probabilità materiale originariamente girato per *Yasla* (L'asilo; 1928). Le audaci scene dedicate alla meccanizzazione furono girate al "Gigant", che era uno dei più grandi *kolkhoz* dediti alla coltivazione dei cereali nella regione di Kuban, oltre che un'importante attrazione turistica per i viaggiatori stranieri. Nell'autunno del 1931 Kaufman fu in grado di riprendere il primo trattore sovietico che usciva dalla fabbrica di Stalingrado: prima di allora i collettivi impiegavano macchinari agricoli americani e britannici, le cui marche – Clayton & Shuttleworth, Caterpillar, Holt, Case, McCormick-Deering – sono chiaramente visibili nel film.

Eppure, quest'immagine – costruita con abilità ed eleganza e singolarmente persuasiva – di un'utopia falsa o fallita si conclude con un momento di orrore: la didascalia finale (opera di Kaufman o interpolazione aggiunta a Mosca?) annuncia con nuda semplicità "La liquidazione dei kulaki come classe". Come sappiamo, la persecuzione di questa classe di piccoli agricoltori che cercarono di resistere alla collettivizzazione si compì ben presto, in larga e spaventosa misura: davvero "una campagna senza precedenti". Questo è solo uno degli aspetti che oggi tingono di tragedia le immagini di pingui raccolti, villici felici, operosi lavoratori e bambini silenziosi girate da Kaufman: dobbiamo ricordare che la generosa estate del 1931 fu l'ultima prima della terribile catastrofe dell'*Holodomor*, la carestia che - provocata artificialmente dai bolscevichi come forma di punizione - si abbatté sull'Ucraina nel 1932-33 causando un numero ancora imprecisato di milioni di morti e riducendo migliaia di persone al cannibalismo. Kaufman non era privo di preveggenza. Nel momento stesso in cui filmava le straordinarie e nobili immagini della trasformazione sociale, registrò lucidamente nel suo diario l'altra faccia della collettivizzazione: le squallide abitazioni urbane costruite frettolosamente e prive d'acqua corrente, la vita nelle tende tra i campi delle zone rurali. Tutto questo ha il sapore del presagio di una catastrofe.

Proprio l'*Holodomor*, come poteva prefigurarlo Kaufman in *Nebuvalyi pokhid* (Una campagna senza precedenti), ha offerto al compositore ucraino Anton Baibakov la chiave per l'accompagnamento musicale che egli ha realizzato nel 2016.

Dopo otto decenni di oblio, *Nebuvalyi pokhid* è stato proiettato per la prima volta al Centro cinematografico nazionale Oleksandr Dovzhenko di Kiev nel dicembre 2015. Il negativo a 35mm era stato trasferito al Gosfilmofond russo nel 1950, ma nel 1981 una copia positiva tratta da tale negativo fu inviata a Kiev, all'Archivio centrale cinefotofonografico di Stato Pshenychnyi dell'Ucraina, dove è ancora conservata; essa costituisce la fonte del materiale proiettato alle Giornate. – Ivan Kozlenko, David Robinson

Ukraininan film artists from Moscow interference. Recent films that did not meet the new requirements, like Dovzhenko's Earth *(*Zemlya*, 1930) and Mykola Shpykovskyi's* Bread *(*Khlib*, 1930), were withdrawn. The year 1931 saw a catastrophic decline in Ukrainian film production: ongoing productions were halted and films were banned. Kaufman's caution was understandable.*

He filmed the scenes of collectivization and the new rural social organization near Odessa, and probably included material originally shot for Nursery *(1928). The daring mechanization scenes were filmed in "Gigant", one of the biggest grain* kolkhozes *in the Kuban region, and a major attraction for foreign tourists. In the autumn of 1931 he was able to film the first Soviet tractor coming out of the factory in Stalingrad: hitherto the collectives had relied on American and British agricultural machinery, whose signs – Clayton & Shuttleworth, Caterpillar, Holt, Case, McCormick-Deering — are very visible in the film.*

Yet this beautifully crafted and oddly persuasive image of a failed or false utopia ends with a moment of horror: a final title (is it Kaufman's, or a Moscow interpolation?) calls quite simply for "The liquidation of the Kulaks *as a class". We know that to a considerable and horrible extent this persecution of the class of small farmers who tried to resist collectivization was soon to be accomplished – "an unprecedented campaign" indeed. This is just one of the aspects that make Kaufman's images of rich harvests, happy villagers, dedicated workers, and silent children now seem so tragic, when we remember that the generous summer of 1931 was the last before the great catastrophe of the* Holodomor*, the Ukrainian famine of 1932-33 artificially engineered as punishment by the Bolsheviks, and which resulted in still uncalculated millions of deaths and reduced thousands to cannibalism. Kaufman was not without foresight. Even while filming the striking and lofty pictures of social transformation he was shrewd enough to record in his diary the other side of collectivization: jerry-built urban apartments without water, life in tents in the middle of the fields in rural areas. It all feels like a presentiment of catastrophe.*

It is the Holodomor*, as it might have been predicted by Kaufman in* An Unprecedented Campaign*, that has provided the key for the Ukrainian composer Anton Baibakov's musical accompaniment, created in 2016.*

Forgotten for eight decades, An Unprecedented Campaign *was first shown by the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre in Kyiv in December 2015. The 35mm negative of the film had been transferred to Gosfilmofond of Russia in 1950, but in 1981 a positive print from this was given to the Pshenychnyi Central State CinePhotoPhono Archive of Ukraine in Kyiv, where it remains, to provide the source of the material screened at the Giornate. – Ivan Kozlenko, David Robinson*

NOW WE'RE IN THE AIR (Aviatori per forza) (US 1927)

REGIA/DIR: Frank R. Strayer. SOGG/STORY: Monte Brice, Keene Thompson. SCEN: Tom J. Geraghty. DIDASCALIE/TITLES: George Marion Jr. PHOTOG: Harry Perry [2nd camera: Alfred "Buddy" Williams, E. Burton Steene. MONT/ED: Carl Pierson.] CAST: Wallace Beery (*Wally*), Raymond Hatton (*Ray*), Louise Brooks (*Griselle Chelaine; Grisette Chelaine*), Russell Simpson (*Lord Abercrombie McTavish*), Emile Chautard (*M. Chelaine*), Malcolm Waite (*Professor Saenger*), Duke Martin (*primo sergente/Top Sergeant*), [non accreditata/*uncredited*: Mattie Witting (*Mme. Chelaine*)]. PROD: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky, Paramount. DIST: Paramount. USCITA/REL: 22.10.1927. COPIA/COPY: incompl. (orig. 5798 ft., 6 rl., c.70'), 35mm, 1377 ft. (frammenti di/*fragments of* rl. 2, 3, 6), 23' (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha & San Francisco Silent Film Festival. Restauro/*Restored:* 2017

È difficile pensare che qualcuno, alla Paramount, fosse seriamente convinto di poter affidare a Mauritz Stiller la regia della terza commedia ambientata nella prima guerra mondiale e interpretata dalla coppia Wallace Beery - Raymond Hatton; eppure proprio questa notizia compariva sul *Film Daily* del 26 gennaio 1927. Non sorprende che tale idea sia tramontata ben presto: il mese successivo il medesimo giornale specializzato annunciava che il regista del popolare duo sarebbe stato James Cruze. Il fondatore della Louise Brooks Society, Thomas Gladysz, ha documentato che a un certo punto si pensò anche a William Wellman, soluzione che sembrerebbe più logica, ma in giugno lo studio comunicò che il regista di *Now We're in the Air* sarebbe stato Frank R. Strayer, talento ben più modesto delle tre scelte originali. Alla luce di tutto questo, la perdita del film non dovrebbe sembrare un gran danno, se non fosse per un altro fattore, ossia la ventunenne protagonista: Louise Brooks.

I ritratti allegramente seducenti realizzati da Eugene Robert Richee, con l'attrice che posa sbarazzina indossando un sensazionale tutù nero, rendevano ancor più cocente il rimpianto per la perdita del film; secondo la stessa Brooks, inoltre, la sua immagine pubblicitaria più riuscita era uno scatto casuale, che la ritraeva mentre leggeva sul set, accanto allo sceneggiatore Keene Thompson: anche questa dichiarazione rafforzava il sospetto che avessimo perso qualcosa di speciale. Finalmente, nel 2016, è giunta la notizia che presso il Národní filmový archiv di Praga erano state scoperte parti dei rulli 2, 3 e 6 (le scatole recavano il titolo ceco, *Rif a Raf, Politi*) di *Now We're in the Air* che, nella sua incompletezza, è tutto ciò che ci rimane dei quattro film girati dalla Brooks nel 1927. Purtroppo, ella appare solo in cinque minuti dei frammenti ritrovati, ma quando sullo schermo c'è lei è difficile guardare altrove. Pur confinata a un ruolo puramente decorativo, ella emana una sensazione di atemporalità, tranquilla e informale, che colpisce il pubblico di oggi, anche perché così in contrasto con con la grossolana comicità del resto.

Now We're in the Air, Frank R. Strayer, 1927. Jumbo lobby card. (Louise Brooks Society, Carmichael, CA)

It's hard to imagine anyone at Paramount seriously believing that Mauritz Stiller was well-suited to direct the third World War I-themed comedy pairing of Wallace Beery and Raymond Hatton, but that's what Film Daily *reported on 26 January 1927. Unsurprisingly, the idea didn't last long, and the following month the same trade paper announced that James Cruze would be the popular duo's latest director instead. Louise Brooks Society founder Thomas Gladysz found evidence that William Wellman was also attached at some point, which makes quite a bit of sense, but by June the studio revealed that the director for* Now We're in the Air *would be Frank R. Strayer, a considerably lesser talent than the original three choices. On this basis, the film's loss wouldn't generate more than passing disappointment, but there was another factor to be considered, in the form of its 21-year-old leading lady, Louise Brooks.*

Eugene Robert Richee's playfully seductive portraits of Brooks from the film, saucily posed in a racy black tutu, made the loss even more tantalizing, and the actress' own declaration that her favorite publicity still was a casual shot of her reading on the set, next to screenwriter Keene Thompson, added to the feeling that we were missing something special. Then came the announcement in 2016 that parts of Reels 2, 3, and 6 were discovered at the Národní filmový archiv in Prague (the cans were labeled with its Czech title, Rif a Raf, Politi*), making the incomplete* Now We're in the Air *footage the sole surviving element from any of the four films Brooks made in 1927. Sadly, Brooks appears in only about 5 minutes of the newly found fragments, but it's hard to look anywhere else when she's on screen. Though purely decorative, she exudes a timelessness, relaxed and informal, that stands out for modern audiences when contrasted with the broad-based comedy*

Raymond Hatton, Louise Brooks, Wallace Beery in *Now We're in the Air,* Frank R. Strayer, 1927. (Louise Brooks Society, Carmichael, CA)

Louise Brooks. Ritratto di/*Portrait by* Eugene Robert Richee, 1927. (Louise Brooks Society, Carmichael, CA)

Non bisogna dimenticare che l'attrice era solo al secondo anno di attività nel cinema e il suo contributo era secondario: dai documenti di lavorazione conservati presso la Margaret Herrick Library, risulta che ella riceveva 500 dollari alla settimana (50 dollari in meno dell'attore Malcolm Waite, mentre Beery ne guadagnava 3000 e Hatton 2000). Gli interpreti principali erano già comparsi in due commedie di ambientazione militare, *Behind the Front* e *We're in the Navy Now* (entrambi realizzati nel 1926 e diretti dal marito di Louise, Eddie Sutherland), e la Paramount scelse saggiamente di completare la trilogia sulle forze armate con un film ambientato nell'aviazione, nel momento in cui la mania dei voli aerei impazzava nel mondo dopo la trasvolata atlantica compiuta da Charles Lindbergh nel maggio 1927. Facendo leva sull'entusiasmo generale, la pubblicità del film definì Beery e Hatton due "folli Lindbergh".

Mentre Strayer (1891-1964) era essenzialmente un artigiano la cui carriera culminò tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta con una una serie di film con "Blondie", il direttore della fotografia Harry Perry aveva un particolare talento per la fotografia aerea: nel 1923 aveva girato *The Broken Wing*, e quattro mesi prima di *Now We're in the Air* aveva finito di lavorare a *Wings*, insieme gli operatori della seconda unità Alfred "Buddy" Williams e E. Burton Steene, entrambi impegnati in questo film (successivamente Perry e Steene avrebbero girato *Hell's Angels*). A parte la presenza di Louise Brooks, proprio queste riprese aeree sono l'elemento più interessante del materiale superstite; alcune, per esempio nella scena dell'armistizio, sono in realtà scarti riciclati di *Wings*, utilizzati senza dubbio per fare economia (forse la Paramount aveva sforato il bilancio noleggiando quindici aeroplani per garantire una dose adeguata di autenticità e brivido).

around her.

It's important to remember that Brooks was just in her second year making movies, and her contribution was always secondary: production files at the Margaret Herrick Library show she was paid $500 a week, which was $50 a week less than actor Malcolm Waite's salary. On the other hand, Beery was getting $3,000, and Hatton $2,000. The main stars had already appeared in two other comedies with military backgrounds, Behind the Front *and* We're in the Navy Now *(both 1926 and both directed by Brooks' husband, Eddie Sutherland), and Paramount cleverly chose to complete the armed services trilogy with an air force setting just when aviation mania was sweeping the globe following Charles Lindbergh's transatlantic flight in May 1927. Profiting from the hoopla, advertisements hailed Beery and Hatton as "loony Lindberghs."*

Although Strayer (1891-1964) was a largely workmanlike director whose career highlight was a string of "Blondie" films in the late 1930s and early 40s, the cinematographer, Harry Perry, had a knack for aerial photography: in 1923 he shot The Broken Wing*, and four months before* Now We're in the Air *he'd finished work on* Wings*, together with second cameramen Alfred "Buddy" Williams and E. Burton Steene, also collaborating here (Perry and Steene later shot* Hell's Angels*). Aside from Brooks' presence, it's these aerial moments that generate the most interest in the surviving footage, some of which, during the Armistice scene, was actually left over from* Wings*, no doubt used as a cost-saving measure – perhaps Paramount had blown their budget when they rented 15 planes to add to the authenticity and thrills.*

Louise Brooks in *Now We're In The Air*, Frank R. Strayer, 1927.
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library, Los Angeles)

La trama è prevedibilmente banale: Beery e Hatton interpretano Wally e Ray, una coppia di maldestri cugini che tramano per mettere le mani sull'eredità del loro aristocratico nonno scozzese, approfittando della sua passione per l'aviazione. Sbarcati in Europa durante la guerra, i due si innamorano delle gemelle Grisette e Griselle, cresciute una in Francia e una in Germania; Louise Brooks interpreta entrambi i personaggi, ma le sequenze superstiti ci mostrano solo Grisette, artista da fiera in tutù, e non Griselle, abbigliata con corpetto da contadinella e fazzolettone in testa. Wally e Ray si ritrovano infine nell'aeronautica americana, ma vengono spinti in territorio nemico su un pallone da circo e sono scambiati per simpatizzanti. Pensando di poterli utilizzare come spie, i tedeschi li rispediscono oltre la linea del fronte, ove i due riescono finalmente ad aggiustare le cose, non senza aver rischiato di essere abbattuti. Wilella Waldorf, che recensì il film sul *New York Evening Post*, non lo trovò affatto divertente: "Abbiamo visto tante zuffe tra Beery e Hatton, che ormai è difficile considerarle una fonte di buonumore". Su *Variety* Alfred Greason formulò un giudizio assai più benevolo: pur lamentando "la totale assenza di un umorismo minimamente raffinato", elogiò la fotografia aerea e il concatenarsi delle gag. – Jay Weissberg

The plot is predictably silly: Beery and Hatton are Wally and Ray, a couple of bumbling cousins scheming to get their aristocratic Scottish grandfather's inheritance by appealing to his love of aviation. Once on the Continent during the War, the two fall for twin sisters Grisette and Griselle, one raised in France, the other in Germany – Brooks plays both characters, though the surviving footage only shows Grisette, a tutu-clad carnival entertainer, and not Griselle in her peasant bodice and kerchief. Wally and Ray wind up in the U.S. air service, but get blown into enemy territory in a circus balloon, where they're mistaken for sympathizers. The Germans think they can use them as spies so send them back across the lines, where they're finally able to make things right after nearly being blown up. Critic Wilella Waldorf, in the New York Evening Post*, was not amused: "Mr. Beery and Mr. Hatton have been seen so often to kick each other that it has ceased exactly to be a fountain of wit." However, Alfred Greason was far more positive in* Variety*, praising the aerial photography and the succession of gags, notwithstanding "an utter disregard of the finer aspects of wit and humor."*

Jay Weissberg

THE RECKLESS AGE (**L'età frenetica**) (US 1924)

REGIA/DIR: Harry Pollard. SCEN: Rex Taylor, [Edward T. Lowe, Jr.?], dal romanzo di/*from the novel by* Earl Derr Biggers (1914). DIDASCALIE/TITLES: Tom Miranda. PHOTOG: William Fildew. CAST: Reginald Denny (*Dick Minot*), Ruth Dwyer (*Cecilia Meyrick*), John Steppling (*Spencer Meyrick*), May Wallace (*zia/aunt Mary*), William Austin (*Lord Allan Harrowby*), Tom McGuire (*Martin Wall*), Fred Malatesta (*Manuel Gonzalez*), Henry A. Barrows (*John Thacker*), Frederick Vroom (*Owen Jephson*), William E. Lawrence (*John Paddock*), Dorothy Revier (*Gabrielle Rose*), Bertram Johns (*duca/Duke of Lismore*), Fay Tincher (*duchessa/Duchess of Lismore*), Hayden Stevenson (*Henry Trimmer*), Frank Leigh (*Jenkins*). PROD: Universal Pictures. DIST: Universal-Jewel. USCITA/REL: 17.08.1924. COPIA/COPY: DCP, 4K (da/*from* 35mm, orig. 6954 ft.), 70'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: NBCUniversal. Restauro/*Restored:* 2017.

The Reckless Age è una commedia drammatica tratta dal romanzo *Love Insurance* di Earl Derr Biggers, noto soprattutto come autore delle storie di Charlie Chan. Apparso dapprima a puntate su una serie di quotidiani degli Stati Uniti nel febbraio 1914, il romanzo fu poi pubblicato in volume in quello stesso anno, quando Klaw & Erlanger ne acquistarono i diritti teatrali, incaricando A.E. Thomas di adattare la vicenda per il palcoscenico. Quest'iniziativa non approdò a nulla, ma nel 1919 la Paramount produsse la prima versione cinematografica (oggi perduta), *Love Insurance*, e nel medesimo anno *See-Saw*, una commedia musicale basata anch'essa sul romanzo di Biggers, esordì a Broadway e fu ben accolta dalla critica. La trama si impernia su Dick Minot, agente delle assicurazioni incaricato di vigilare su una polizza da 100.000 dollari stipulata da Lord Harrowby, fidanzato con l'ereditiera Cynthia Meyrick. Harrowby ha urgente bisogno di denaro, e si è assicurato per l'eventualità che il matrimonio vada a monte prima che egli giunga all'altare. Minot ha il compito di garantire che le nozze abbiano effettivamente luogo, ma in treno incontra Cynthia e i due si innamorano.

Questa deliziosa commedia romantica venne girata a Universal City e in esterni a Los Olivos (in California), oltre che al Beverly Hills Hotel. La produzione fu annunciata già nell'ottobre 1923; la regia doveva essere affidata a Eddie Cline, ma proprio in quel mese il protagonista, Reginald Denny, rimase ferito in un incidente d'auto. In gennaio, quando iniziarono

The Reckless Age *is a comedy-drama based on the novel* Love Insurance *by Earl Derr Biggers, best known as the author of the "Charlie Chan" stories. First serialized in a number of U.S. newspapers in February 1914, the novel appeared in book form later that year, when Klaw & Erlanger purchased the theatrical rights and assigned A.E. Thomas to adapt the story for the stage. Nothing came of this venture, but in 1919 Paramount produced the first film version (now lost),* Love Insurance*, and in the same year* See-Saw*, a musical also based on the Biggers novel, opened on Broadway to positive reviews. The story revolves around Dick Minot, an insurance agent assigned to protect a $100,000 policy taken out by Lord Harrowby, engaged to heiress Cynthia Meyrick. Harrowby needs money quickly, and the insurance policy is there just in case the marriage falls through before he gets to the altar. Minot is meant to ensure the wedding takes place, but he meets Cynthia on the train and the two fall for each other.*

This most charming romantic comedy was shot at Universal City and on location at Los Olivos, California, and at the Beverly Hills Hotel. Production was announced at least as early as October 1923, with Eddie Cline earmarked as director, but the star, Reginald Denny, was injured in a car accident that month and the film wasn't begun until

John Steppling, Ruth Dwyer, Reginald Denny in *The Reckless Age*, Harry A. Pollard, 1924. (Bison Archives/Marc Wanamaker, Los Angeles)

le riprese, Cline era stato sostituito da Harry Pollard, che aveva condotto Reginald alla celebrità dirigendolo in una serie di film a due rulli dedicati al pugilato, *The Leather Pushers* (Denny vi interpretava il ruolo del campione di pesi massimi Kane "Kid Roberts" Halliday). Sulla scia dell'ottimo esito di questi ventiquattro cortometraggi, Pollard e Denny proseguirono la loro collaborazione in numerosi lungometraggi della Universal, tra cui un classico sulle corse automobilistiche, *Sporting Youth*, prima di girare *The Reckless Age*

January, by which time Cline had been replaced by Harry Pollard, who had brought Denny to fame as heavyweight boxing champion Kane "Kid Roberts" Halliday in their pugilist series of two-reelers, The Leather Pushers. *Following the success of these 24 shorts, Pollard and Denny went on to work together in several Universal features, including race-car classic* Sporting Youth, *before filming* The Reckless Age *(both in 1924), and then smash hits* Oh Doctor!,

(entrambi risalgono al 1924), e poi travolgenti successi come *Oh Doctor!*, *I'll Show You the Town* e *California Straight Ahead* (tutti del 1925).

Tra le sequenze più emozionanti del film figura certamente la gara fra il treno e l'automobile nella valle di Santa Ynez, che culmina in una delle audaci acrobazie di Hollywood, quando a un incrocio la vettura e il treno evitano per un pelo di scontrarsi. Agli storici delle "Ferrovie nel cinema" segnaliamo che le riprese della Pacific Coast Railway (ora scomparsa) e della locomotiva n. 106 sono forse le uniche immagini esistenti di questa storica linea ferroviaria e della stazione di Los Olivos.

Anche le riprese girate al Beverly Hills Hotel costituiscono una rarità, poiché, a parte *A Sailor Made Man* di Harold Lloyd, quest'albergo compare in pochissimi film muti. Entrambe le pellicole ci mostrano l'esterno dell'hotel all'inizio degli anni Venti, ma in *The Reckless Age* possiamo ammirare l'intera facciata dell'edificio sul Sunset Boulevard, con le rampe d'accesso, l'ingresso principale e una serie di patios, verande e giardini (tutto questo rappresenta il fittizio "Hotel de la Paix" in Florida, ove è ambientato il film).

Reginald Denny. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Reginald Denny (1891-1967) fu un corridore automobilistico dilettante, oltre che un pilota acrobatico e un campione di pugilato; per hobby, si unì al famoso gruppo dei Black Cats (Gatti Neri), specializzato in acrobazie aeree, in cui certamente tenne fede al soprannome di "frenetico". Nato in Gran Bretagna, allo scoppio della prima guerra mondiale "Reggie" si era arruolato nel Royal Flying Corps (la futura Royal Air Force), ove imparò a pilotare aerei da caccia in azione; sette anni dopo, divenuto ormai un divo del cinema, acquistò un biplano Jenny e due Sopwith Snipe di fabbricazione britannica, del tipo che aveva pilotato durante la guerra. Proprio nel periodo in cui fu girato questo film, il principale club aereo di Hollywood notò l'abilità aviatoria di Denny e lo invitò a partecipare ai voli dei Black Cats come "Numero 13 e portafortuna". Nei cieli della California meridionale i membri del club eseguivano acrobazie pericolosissime: sembra incredibile che il direttore della Universal Carl Laemmle e il regista Pollard permettessero al protagonista dei loro film di esibirsi in simili sconsiderate prodezze nel bel mezzo delle riprese, ma come commentò allora il *Los Angeles Times* a proposito dell'invincibile Denny: "Si sa che gatti neri hanno... nove vite."

Negli anni Venti Denny fu uno degli attori più popolari della Universal, capace di eludere con disinvoltura la distinzione tra primo attore romantico ed eroe

I'll Show You the Town, *and* California Straight Ahead *(all in 1925).*

One of the more exciting sequences in the film is the automobile and train race through the Santa Ynez Valley, culminating in one of Hollywood's most daring stunts, when the train and automobile almost collide at a crossing. For "Railroads in Films" historians, the use of the now-defunct Pacific Coast Railway and Locomotive No. 106 might be the only existing footage of this historic railroad and the Los Olivos railroad station in town.

The Beverly Hills Hotel location is also extraordinary, as there are very few examples of the hotel being used in silent films other than Harold Lloyd's A Sailor Made Man. *Both films show the exterior of the hotel in the early 1920s, but* The Reckless Age *shows the entire exterior of the hotel at Sunset Boulevard, the driveways, the front entrance, and various patios, verandas, and gardens (all standing in as the "Hotel de la Paix" in Florida).*

Reginald Denny (1891-1967) was an amateur racecar driver as well as a stunt pilot and boxing champ – he certainly lived up to the "reckless" moniker by moonlighting as a daredevil pilot with the famed team of stunt flyers, The Black Cats. British-born "Reggie" had learned to fly the first military fighter planes in action when he joined the Royal Flying Corps (later the Royal Air Force) at the onset of World War I; seven years later and now a movie star, he bought a Jenny biplane along with two British Sopwith Snipes he had flown during the war. Hollywood's top aviator club took note of Denny's flying abilities and asked him to join as their "lucky 13th" Black Cat around the time of this film. The club would soar over the skies of Southern California performing such dangerous aerial stunts that it's amazing Universal executive Carl Laemmle and Pollard allowed their leading man to conduct these devil-may-care feats while starring in their films, but as the Los Angeles Times *stated back then about the invincible Denny: "Black cats have … nine lives, you know."*

Denny became one of Universal's most popular actors of the 1920s, effortlessly blurring the line between romantic leading man and action hero. He made the successful transition from silent film

Ruth Dwyer, Reginald Denny in *The Reckless Age*, Harry A. Pollard, 1924. (Bison Archives/Marc Wanamaker, Los Angeles)

di storie d'azione. Superò brillantemente il passaggio dal muto al sonoro e continuò a recitare regolarmente al cinema e alla televisione fin quasi alla morte, che lo colse nel 1967; oltre a questo, giunse alla fama anche come inventore del drone e pioniere dell'aviazione senza pilota. L'attrice che lo affianca in questo film, Ruth Dwyer (1898-1978), non ebbe mai altrettanto successo, ma è nota ancor oggi per aver recitato accanto a Buster Keaton in *Seven Chances*. – Marc Wanamaker, Kimberly Pucci

Il restauro Nel 2013 la National Film Preservation Foundation (NFPF) ha contattato la NBCUniversal in merito a un nitrato 35mm che l'EYE Filmmuseum di Amsterdam aveva scoperto tra il proprio materiale non preservato. Si trattava di quella che risultava essere l'unica copia completa al mondo di *The Reckless Age*, una commedia prodotta dalla Universal nel 1924. La copia imbibita era in ottime condizioni, non mostrava segni di decomposizione del nitrato ma solo un certo restringimento (1,2-1,6%).

La NFPF ha pertanto chiesto alla Universal se fosse interessata a finanziare la preservazione della pellicola. La Universal, che nel 2015 ha avviato un proprio progetto di restauro dei film muti per celebrare il centenario di Universal City, ha messo in lista anche questo titolo. La NFPF ha così organizzato la spedizione degli elementi del film dall'EYE alla Library of Congress e poi a Universal City.

La copia olandese, che presentava forti tracce di sporco, macchie e graffi, ha costituito l'unica fonte del restauro digitale a 4K. Sporcizia e graffi sono stati eliminati digitalmente, la pellicola è stata stabilizzata e sono stati riparati strappi, deformazioni e alterazioni. Le imbibizioni sono state analizzate con l'assistenza di Jere Gulden del Packard

star to the "talkies" and continued working steadily in movies and television until shortly before his death in 1967, while also making a name for himself as inventor of the drone and pioneer of unmanned aviation. His co-star here, Ruth Dwyer (1898-1978), never had the same success, yet she remains a recognized name thanks to her appearance opposite Buster Keaton in Seven Chances

Marc Wanamaker, Kimberly Pucci

The restoration *In 2013 the National Film Preservation Foundation (NFPF) contacted NBCUniversal regarding a 35mm nitrate film discovered by EYE Filmmuseum in Amsterdam among the archive's unpreserved backlog. This Dutch-language print turned out to be a complete copy of* The Reckless Age, *a feature-length comedy produced by Universal in 1924, for which EYE had the only reported copy in the world. The tinted print was in remarkably fine condition, showing no nitrate decomposition but some shrinkage (1.2-1.6%).*

Specifically, the NFPF asked Universal if the studio might be interested in funding its preservation. In 2015, when Universal initiated its Silent Film Restoration Project to honor the 100th Anniversary of Universal City, it added this title to the list and started working with NFPF's Executive Director, who arranged to ship the film elements from EYE to the Library of Congress, and then to Universal City.

This print, with heavy dirt, stains, and scratches, was the sole source for the 4K digital restoration. Dirt and scratches were digitally removed, the film was stabilized, and film tears, warping, and shifts were repaired. Tints were analyzed with the assistance of Jere Gulden of the Packard Humanities Institute and recreated digitally to duplicate the tinting used for the print.

Humanities Institute e ricreate digitalmente. Le 181 didascalie del film sono state ricreate in inglese su uno sfondo neutro.
Ringraziamo l'EYE Filmmuseum che ha fornito il materiale utilizzato come fonte; la Library of Congress e la National Film Preservation Foundation che ci hanno agevolato e coadiuvato nel nostro lavoro; Jere Guldin (del Packard Humanities Institute) per l'assistenza nell'analisi delle imbibizioni. I servizi di restauro sono stati forniti da NBCUniversal StudioPost. – Janice Simpson

The film's 181 intertitles were recreated in English over a neutral, textless background.
Thank-yous go to EYE Filmmuseum for providing the source material; the Library of Congress and the National Film Preservation Foundation for their facilitation and assistance; and Jere Guldin (Packard Humanities Institute) for assistance with tint analysis. Restoration services provided by NBCUniversal StudioPost.

Janice Simpson

3 DAYS TO LIVE (Three Days to Live) (US 1924)
regia/dir, scen: Tom Gibson. mont/ed, didascalie/titles: Frank Capra. photog: George Crocker. cast: Ora Carew (*Grace Harmon*), Jay Morley (*Bob Raymond*), Dick La Reno (*Wolf Raymond*), Hal Stephens (*Rajah*), James Lono (*Hakim*), Helen Howell (*Hadi*), George Webster (*James Harmon*). prod: Paul Gerson, Gerson Pictures Corporation. riprese/filmed: 1923, San Francisco. uscita/rel: 01.1924. copia/copy: incomp. (ultimo rullo mancante/*final reel missing*), 35mm, 3349 ft., 49' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. fonte/source: National Film and Sound Archive, Canberra. Restauro/*Restored:* 2016 (lab. Haghefilm Digitaal, Amsterdam).

Recentemente restaurato dal National Film and Sound Archive australiano a partire dalla copia incompleta di un nitrato imbibito, questo film è stato scritto e diretto da Tom Gibson ed è interpretato da Ora Carew. Ma ciò che più interessa agli storici del cinema è che un giovane Frank Capra è accreditato per il montaggio e le didascalie. Prodotto dalla Gerson Pictures Corp. di San Francisco (tra i cui principali investitori figurava William Howell, allora suocero di Capra), il film venne girato nel 1923 e, secondo la rivista di categoria *Camera*, uscì negli Stati Uniti verso la fine di gennaio del 1924.
La storia è quella di due facoltosi uomini d'affari di San Francisco, James Harmon e "Wolf" Raymond, i cui investimenti in borsa sono attaccati da una "Potenza sconosciuta" che "ha gettato nello scompiglio il mercato azionario" e minaccia di mandare in rovina i due finanzieri. I loro due figli – Grace Harmon e Bob Raymond – introducono nel film un elemento romantico e cercano di proteggere il signor Harmon quando questi inizia a ricevere lettere minatorie recanti l'emblema di una testa di tigre e un numero, corrispondente ai giorni di vita che gli restano. Alla fine si scopre che la "Potenza sconosciuta" è un ricco Rajah, fermamente deciso a far pagare ai due genitori, con i loro patrimoni e con la vita, il prezzo dell'umiliazione che gli avevano inflitto alla presenza dei suoi servitori, durante un viaggio in Estremo Oriente. Il film manca del rullo finale, ma una didascalia basata su recensioni coeve sintetizza la prevedibile conclusione: dopo aver sopraffatto i due servitori del Rajah, Hakim e Hadi (quest'ultima è interpretata da Helen Howell, la prima moglie di Capra), Bob Raymond si precipita all'isolata dimora del Rajah, lo mette in condizioni di non nuocere e libera Grace. Il padre di lei viene salvato e la coppia si riunisce.
È arduo individuare i contributi di Capra a questo film, ma sappiamo che tra il 1922 e il 1924 la Gerson Pictures Corporation di San Francisco realizzò quattro lungometraggi (*3 Days to Live* è il terzo); Capra, secondo il suo biografo Joseph McBride, fu l'aiuto regista in tutti e quattro. Benché la sceneggiatura e la regia siano di Tom Gibson, il tocco di Capra si può cogliere, in una certa misura, nella magniloquenza delle

3 Days to Live *(1924), recently restored from an incomplete tinted nitrate print by Australia's National Film and Sound Archive, was written and directed by Tom Gibson and starred Ora Carew. However, it's most interesting to film historians because a young Frank Capra is credited with the editing and the titles. Produced by the Gerson Pictures Corp. of San Francisco (Capra's then father-in-law, William Howell, was a principal investor), the film was shot in 1923, and, according to the trade magazine* Camera*, released in the United States in late January 1924.*
The film traces how two affluent San Francisco stock investors, James Harmon and "Wolf" Raymond, are being attacked by an "Unknown Power" who "has hurled the stock market into a frenzy" and threatened to ruin the fortunes of the two men. Their two children – Grace Harmon and Bob Raymond – provide the love interest in the film and subsequently seek to protect Grace's father after he begins receiving threatening pieces of paper with tiger heads and a number indicating how many days the recipient has left to live. We eventually learn that the "Unknown Power" is a wealthy Rajah who is determined to make the two fathers pay, with their money and their lives, for having humiliated him in the presence of his servants when the two men were travelling in the Far East. Although the final reel of the film is missing, a title card based on contemporary reviews summarizes the likely ending: after subduing the Rajah's two servants, Hakim and Hadi (the latter played by Capra's first wife, Helen Howell), Bob Raymond races to the Rajah's isolated house, subdues the Rajah, and frees Grace. Her father is saved and the couple united.
Although it is difficult to pinpoint Capra's contributions to this film, we do know that the San Francisco-based Gerson Pictures Corporation made four feature films between 1922 and 1924 – 3 Days to Live *was the third – and that Capra biographer Joseph McBride indicates that Capra was also assistant director on all four. Although Tom Gibson was the writer and director, we may*

Ora Carew, Hal Stephens in *3 Days To Live* ,Tom Gibson, 1924. (National Film and Sound Archive, Canberra)

didascalie e nelle modalità del montaggio. Pensiamo, ad esempio, alle tre didascalie consecutive che introducono il Rajah e i suoi servitori: "Il Rajah, uno spirito malvagio venuto dall'Oriente, consumato da un odio implacabile"; "Hadi, la schiava, avvinta al suo sinistro signore dalle catene della paura"; e "Hakim, lo strumento della vendetta del suo padrone". Il personaggio del Rajah rimanda a *The Cheat* di DeMille (1915) – e alla folta schiera di cattivi cinematografici di stirpe asiatica originati da quel film – ma allo stesso tempo anticipa *The Bitter Tea of General Yen* dello stesso Capra (1933). Più specificamente, nelle didascalie intravediamo la bravura di cui avrebbe dato prova Capra nella creazione di formidabili *villains*, circondati dai loro servili scagnozzi, come il Jim Taylor di *Mr. Smith Goes to Washington.*

Il montaggio di Capra non ha ancora la perfezione che avrebbe raggiunto nel suo periodo d'oro, tra *American Madness* del 1932 e *It's a Wonderful Life* del 1946: divenuto regista, egli poté allora orchestrare inquadrature, luci, suono e montaggio in modo da condurre gli spettatori dalla più nera disperazione all'euforia, come nella sequenza di Pottersville e nella scena finale dell'ultimo film sopra citato. Ma già qui si possono cogliere anticipazioni della futura carriera di Capra. Le scene sfruttano in maniera precisa e funzionale quelle che erano già diventate le convenzioni del montaggio di continuità hollywoodiano: in apertura, ci sono spesso inquadrature d'ambientazione, poi lo spazio viene suddiviso in campi più ravvicinati; abbiamo esempi di montaggio sull'azione, come quando James Harmon va dalla porta di casa al suo ufficio, e di raccordi sulla linea dello sguardo, come quando Wolf Raymond abbassa gli occhi sulla scrivania e Capra stacca sulle lettere minatorie con la testa di tigre. Talvolta il montaggio riecheggia Griffith

perceive something of Capra's touch in the rhetoric of the titles and the modes of editing. Note, for example, the three consecutive titles when the Rajah and his two servants are first introduced: "The 'Rajah,' an evil Spirit out of the East – consumed by a ruthless hate"; "Hadi, the slave, bound by shackles of fear to her sinister master"; and "Hakim, the instrument of his master's vengeance." The Rajah character points back to DeMille's The Cheat *(1915) – and the many cinematic Asian villains whom that film spawned – but also looks forward to Capra's* The Bitter Tea of General Yen *(1933). More to the point, the titles suggest Capra's later ability to depict powerful and dynamic villains, surrounded by their sycophantic henchmen, like Jim Taylor in* Mr. Smith Goes to Washington *(1939).*

Capra's editing is not as accomplished as it would become in his great period between American Madness *in 1932 and* It's a Wonderful Life *in 1946: when Capra became a director and orchestrated camera framing, lighting, sound, and editing, he was capable of moving audiences from deep despair to elation, as in the Pottersville sequence and the final scene of the latter film. However, there are hints of what was to come in Capra's career. Scenes make precise use of what had already become conventions of Hollywood continuity editing: often starting scenes with establishing shots and then breaking the space down into tighter framings; skillfully cutting on action, as when James Harmon walks from his entry to his office; and using the eyeline match, as when Wolf Raymond looks down toward his desk and Capra cuts to a warning with two tiger heads. Sometimes the editing harks back to Griffith (an acknowledged*

(la cui influenza su Capra è riconosciuta), soprattutto nelle dissolvenze che spesso aprono e concludono le scene e che sono talora impiegate dirigere l'attenzione degli spettatori verso il centro dello schermo. Un'altra insolita soluzione tecnica, si ha quando Capra, per sottolineare quanto Hadi sia innamorata di Bob, passa in dissolvenza da un piano americano di lei di profilo a un primo piano in soggettiva in cui ella trae verso di sé una fotografia di Bob per tornare con un'altra dissolvenza al piano americano originale. Sono già qui evidenti i germi del potente ed efficace stile di montaggio che sarà proprio di Capra.
Dal momento che *3 Days to Live* fu girato a San Francisco, gli spettatori riconosceranno forse gli elementi caratteristici del paesaggio citati dalle riviste di categoria, come il Palace of Fine Arts e lo Skyline Boulevard, allora nuovissimo. Nonostante il film avesse avuto una distribuzione abbastanza ampia, le recensioni non furono entusiastiche. A giudizio di *Variety*, era sì migliore della precedente produzione Gerson, ma ce ne voleva per poterlo considerare anche solo discreto. Inoltre, sempre per la stessa testata, era un peccato che Ora Carew fosse sprecata in pellicole "mediocri". Tuttavia, per gli amanti del cinema muto, lo splendore dell'imbibizione e del restauro e gli apporti di Capra rendono la visione di *3 Days to Live* un'esperienza gratificante. – Charles Maland

Capra influence), especially in the irises that often begin and end scenes, and occasionally when the iris is used in a tighter framing to direct the audience's attention to the middle of the screen. Another unusual device comes when Capra – to emphasize how Hadi has fallen in love with Bob – dissolves from a medium shot of Hadi in profile to a close-up subjective shot of her drawing a picture of Bob toward her, then another dissolve to the original medium shot. The seeds of Capra's later powerful and effective editing seem apparent here.
Since 3 Days to Live *was shot in San Francisco, viewers may be able to recognize landmarks that trade journals referred to, like the Palace of Fine Arts, and what was then the newly completed Skyline Boulevard. The trade press suggests that although the film did get fairly broad distribution, the reviews weren't great.* Variety *judged that although the film was stronger than the previous Gerson film, it was still "many miles from being even a fair picture," lamenting that Ora Carew was being wasted in "mediocre vehicles." Nevertheless, to silent film* cineastes*, the beautiful tinting and restoration, as well as Capra's contributions to the film, make* 3 Days to Live *a worthwhile viewing experience. – Charles Maland*

VIAGGIO IN CAUCASO E PERSIA (IT 1910)
REGIA/DIR: Mario Piacenza. COPIA/COPY: 35mm, 720 m., 35' (18 fps); did./*titles:* ITA/ENG. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro/*Restored:* 2016 (ricostruzione/*reconstruction:* Museo Nazionale del Cinema; lab. L'Immagine Ritrovata, Bologna).

Con l'avvento del cinema, in particolare del cinema di viaggio, il mondo sembrò improvvisamente e vertiginosamente più piccolo. La nuova tecnologia, catturando immagini in ogni angolo del globo, celebrava una sorta di presa di possesso simbolica da parte della trionfante borghesia di primo Novecento. Mario Piacenza (1884-1957), industriale tessile biellese con la passione della montagna, dei viaggi e della fotografia, è modello esemplare di questa classe dirigente solidamente radicata al proprio territorio e al contempo in dinamica e romantica espansione verso il mondo. Quasi un precursore del moderno ideale *glocal* (globale/ locale).
Quando nel 1910 girò le immagini di *Viaggio in Caucaso e Persia* aveva 26 anni e condivideva con il fratello Guido sia la gestione della prospera azienda di famiglia sia l'amore per l'alpinismo. Anche se il Cervino rimarrà sempre la sua montagna preferita, quell'estate programmò una spedizione che gli permettesse di cimentarsi in qualcosa di più esotico: il massiccio del Caucaso, con le sue cime in gran parte inesplorate. Il viaggio però fu sfortunato. Al villaggio di Urusbievo i compagni di Piacenza – tra cui Giuseppe Levi, scienziato illustre e futuro padre di Natalia Ginzburg – si ammalarono di colera. Jean Baptiste Pellissier, una delle guide alpine, morì. Piacenza, rimasto solo, rinunciò alle scalate ma decise di continuare il viaggio, spingendosi fino a Samarcanda. Portava con sé la sua macchina da presa 35mm, caricata con i rullini di pellicola vergine avventurosamente recapitati per posta nelle diverse stazioni di sosta. Piacenza amava la

With the advent of cinema, and travel films in particular, the world suddenly seemed to shrink at dizzying speed. Capturing pictures from every corner of the globe, the new technology celebrated a symbolic conquest of the Earth by the triumphant bourgeoisie of the early 20th century. Mario Piacenza (1884-1957), a textile manufacturer from Biella, in Piedmont, with a passion for mountaineering, travel, and photography, was an exemplar of this ruling class, firmly rooted in its own region and at the same time involved in a dynamic and romantic expansion into the outside world – almost a precursor of the modern "glocal" (global/local) ideal.
In 1910, when he filmed the scenes of Viaggio in Caucaso e Persia*, Mario Piacenza was 26, and shared with his brother Guido (1881-1939), himself a famous balloonist, the management of their thriving family wool business as well as a love of mountain climbing. Although the Matterhorn would always remain Mario's favourite mountain, that summer he planned an expedition to a more exotic destination: the Caucasus Mountains, most of whose peaks were still unexplored. But the trip was struck by misfortune. In the village of Urusbievo, Piacenza's companions – including Giuseppe Levi, a renowned scientist and later the father of author and activist Natalia Ginzburg – contracted cholera. One of their mountain guides, Jean Baptiste Pellissier, succumbed to the illness. Now alone, Piacenza abandoned his climbing plans but decided to travel on, going as far as Samarkand. With him he had his 35mm cine-camera, loaded with reels of virgin film, sent ahead*

fotografia e il cinema non aveva tardato a incuriosirlo: in seguito la cinepresa l'avrebbe accompagnato anche in cima al Cervino e ai piedi dell'Himalaya.

Le riprese realizzate in questo viaggio solitario brulicano di vita. Più dei paesaggi o del colore locale, il fascino che ancora oggi il film esercita ai nostri occhi di contemporanei viene dalla rappresentazione degli uomini, delle loro azioni, dei loro sguardi e soprattutto del loro rapporto con l'occhio straniero della macchina-cinema: un intero villaggio si mette in posa davanti alle sue case di fango; il viavai anima le ampie strade di Tbilisi affacciate sul fiume dei mulini e un ragazzino sfida l'obiettivo col suo sguardo sfacciato; a Teheran i deputati entrano con dignità al Parlamento inaugurato solo quattro anni prima, mentre donne velate si avviano camminando caute, nascoste agli occhi del mondo; il caos dei mercati di Bukhara e di Samarcanda racconta il suo intricato incrocio di microstorie, in un tripudio di stoffe che fa rimpiangere l'assenza dei colori sullo schermo. Le immagini, pur nella loro spontaneità di riprese rubate, rivelano in più momenti l'istinto dell'operatore per la composizione formale e un gusto particolare per le panoramiche lente e contemplative. Quella ai pozzi petroliferi della città di Baku, in particolare, svela un paesaggio difficile da dimenticare, sembra quasi la skyline di un altro pianeta.

Viaggio in Caucaso e Persia, Mario Piacenza, 1910.
(Museo Nazionale del Cinema, Torino)

La copia presentata è una ricostruzione realizzata a partire da frammenti nitrato positivi e negativi non montati e senza didascalie conservati dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. La fonte principale per stabilire l'ordine di montaggio e redigere i testi delle didascalie sono state le lettere scritte da Mario Piacenza durante il suo viaggio, oggi conservate dalla Fondazione Piacenza Pollone. Un ringraziamento per il contributo alle ricerche va al Gosfilmfond di Mosca e a Simone Cristoforetti. – Stella Dagna

– not without risk – by post to his stops along the way. Already an enthusiastic photographer, Piacenza had quickly been attracted to cinema; in subsequent years his cine-camera accompanied him to the summit of the Matterhorn and the foothills of the Himalayas.

The scenes shot on this solitary journey teem with life. More than landscapes or local colour, what strikes the modern viewer is the portrayal of people, their actions, their gaze, and above all their rapport with the foreign eye of the film camera. The inhabitants of an entire village pose outside their mud homes; the bustle of traffic animates the broad streets of Tbilisi, overlooking the river with its mills, and the cheeky face of a little boy stares defiantly into the lens; politicians in Teheran make their stately entry into a Parliament opened only four years earlier, while veiled women walk cautiously, concealed from the eyes of the world; the chaos of the markets in Bukhara and Samarkand tells an intricate web of micro-stories, amid a riot of fabrics that cries out for colour film. Though spontaneous in their capture of unexpected moments, the footage frequently displays Piacenza's instinct for formal composition and a particular taste for slow, contemplative panoramas. His shots of the oil wells in Baku, for instance, reveal an unforgettable landscape that seems almost the skyline of another planet.

The copy we are screening is a reconstruction based on positive and negative nitrate fragments, unedited and without intertitles, conserved at the Museo Nazionale del Cinema in Turin. The main sources used to establish the editing order of the shots and to prepare the texts of the intertitles were the letters written by Mario Piacenza on his travels, now held by the Fondazione Piacenza in Pollone. We wish to acknowledge the valuable contributions to the research behind this presentation by Gosfilmfond in Moscow and Simone Cristoforetti.

Stella Dagna

THE WORLD AND THE WOMAN (US 1916)

REGIA/DIR: [W.] Eugene Moore. SCEN: Philip Lonergan. DIDASCALIE/TITLES, MONT/ED: M.G. [Martin] Cohn, J.F. [Jack] Natteford. PHOTOG: George Webber. CAST: Jeanne Eagels (*La donna/The Woman*), Boyd Marshall (*L'uomo/The Man*), Thomas A. Curran (*James Palmer*), Grace De Carlton (*Mrs. Rollins*), Wayne Arey (*Jim Rollins*), Carey Hastings (*Anna Graham*), Ethelmary Oakland (*Sunny*). PROD: Thanhouser Film Corp. DIST: Pathé Exchange, Gold Rooster Play. USCITA/REL: 19.11.1916 (5 rl.). COPIA/COPY: 35mm, 4390 ft., 74' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

All'epoca della prima di *The World and the Woman*, sensazionali annunci pubblicitari ne sintetizzavano così la trama: "Una donna avanza ciecamente verso l'abisso!" Le recensioni definirono il film un "melodramma incalzante" (*Motography*), di "grande realismo" (*Motion Picture News*), premurandosi di aggiungere che esso era "approvato senza riserve da tutte le sette" (*Moving Picture World*).

Lo sceneggiatore Philip Lonergan si ispirò forse al dramma di Hubert Henry Davies *Outcast*, che la protagonista del film, Jeanne Eagels, aveva interpretato in tournée nella stagione 1915-16. La trama si può sintetizzare così: Mary è una prostituta di New York. Per scherzo, un playboy le offre un impiego come domestica nella sua casa di campagna sui monti Adirondack. Ella accetta e giunta sul luogo stringe amicizia con la famiglia dei vicini. Il playboy arriva in visita con i propri amici e fa delle advance a Mary, che però lo respinge e fugge presso i vicini, ove rinasce spiritualmente alla fede cristiana, grazie alla quale scopre di possedere poteri di guaritrice. Mary cerca di guarire una giovane storpia, ma all'inizio la sua fede vacilla; poi però forza e tenacia le permettono di riacquistare i suoi poteri e infine riesce a guarire la ragazza. Il playboy si pente, guadagna l'amicizia di Mary, si converte e promette di sposare l'ex prostituta.

La guarigione per mezzo delle preghiere (motivo del tutto assente in *Outcast*) stava diventando un tema molto popolare nel cinema. In tutto il paese era forte la curiosità per le sette religiose, gli ardenti ministri del culto e le miracolistiche guarigioni con imposizione delle mani. Già all'inizio del secolo l'evangelista/revivalista Billy Sunday predicava dinanzi a vaste folle e a partire dalla metà degli anni Dieci, Aimee Semple McPherson, carismatica guaritrice/predicatrice spinta da una forte fede religiosa, divenne un fenomeno nazionale. L'influenza di costoro si nota in alcune delle didascalie scritte da Martin Cohn e Jack Natteford, responsabili anche del montaggio: ad esempio, "La scienza è scettica di fronte ai poteri guaritori della fede; eppure migliaia di persone sono testimoni di tali cure miracolose. Mary ispirava la stessa fede che indusse lo zoppo a caricarsi il letto sulle spalle e a camminare; da lei vennero i relitti umani del suo piccolo mondo". Non sorprende che il film fosse entusiasticamente apprezzato dagli adepti della Christian Science.

Il regista W. Eugene Moore (non ne conosciamo le date di nascita e morte; la "W." di solito non compariva nei titoli) aveva studiato teologia prima di esordire sul palcoscenico; recitò tra l'altro con la compagnia teatrale di Edwin Thanhouser a Milwaukee. Nel 1912 passò alla regia cinematografica, realizzando con la Thanhouser 47 film fino al 1917; spesso faceva la spola tra gli studi di Jacksonville (in Florida) e quelli di New Rochelle (nello stato di New York). Dopo la chiusura della Thanhouser, Moore diresse film per la Pathé, poi per la Universal (gli furono affidate alcune pellicole di Baby Marie Osborne), e poi ancora per la Lasalida-Pathé, prima di girare il suo ultimo lungometraggio con la Universal, *Sue of the South* (1919). Nel marzo del 1919, poco dopo l'uscita di questo film, Moore fondò una propria casa di produzione; apparve allora la notizia che egli intendeva "realizzare film speciali per gli acquirenti indipendenti" (*Motion Picture News*), ma non sembra che quest'iniziativa abbia dato alcun frutto concreto. Il nome di Moore rispuntò sulla stampa specializzata nel maggio del 1921, quando *Wid's Daily* segnalò che egli era stato nominato tesoriere e direttore della

When The World and the Woman *premiered, advertisements luridly encapsulated the storyline: "A woman stumbling blindly toward the pit!" Reviews called the film "hectic melodrama" (*Motography*); "great realism" (*Motion Picture News*); and proclaimed that it was "heartily approved by all sects" (*Moving Picture World*).*

Scriptwriter Philip Lonergan wrote the screenplay, possibly inspired by Hubert Henry Davies' play Outcast, *in which the film's star Jeanne Eagels had toured in the 1915-16 season. The plot can be summarized thus: Mary, a prostitute, walks the streets of New York City. On a lark, a playboy offers Mary a position as maid at his country home in the Adirondacks. She accepts, and while there befriends a neighboring family. When the playboy visits with his friends, he makes advances on Mary, but she rebuffs him and flees to the neighbors, where she becomes spiritually reborn in Christianity, discovering a gift for faith healing. Mary tries to heal a young cripple but initially loses her confidence; through strength and resolve she regains her power and heals the girl. The playboy repents, befriends Mary, is converted, and promises to marry the one-time streetwalker.*

Faith healing (an element completely absent in the play Outcast*), was becoming a popular theme in the movies; national curiosity about religious sects, fiery ministers, and hands-on healing with miracles had taken hold of the country. The evangelist/revivalist Billy Sunday was already preaching to large crowds at the start of the century, and faith-based charismatic healer/preacher Aimee Semple McPherson became a national phenomenon starting in the mid-1910s. Their influence can be discerned in some of the intertitles, written by co-editors Martin Cohn and Jack Natteford, such as "Science is skeptic of the healing power of belief; yet thousands testify to its miraculous cures. Mary inspired the same faith that made the lame man take up his bed and walk, and to her came the human wreckage of her little World." No wonder the film was heartily endorsed by Christian Scientists.*

The director W. Eugene Moore (dates unknown; the "W." was usually left off credits) studied theology before beginning his career as a stage actor, including with Edwin Thanhouser's theatre company in Milwaukee. In 1912 he shifted towards motion picture directing, making 47 films at Thanhouser up through 1917, often shuttling back and forth between their studios in Jacksonville, Florida, and New Rochelle, New York. After Thanhouser closed, Moore directed at Pathé, then Universal (in charge of some of Baby Marie Osborne's films), and then Lasalida-Pathé, before making his final feature, Universal's Sue of the South *(1919). Shortly after that film's release, Moore formed his own production company in March 1919, when it was announced he would "make special pictures for the independent buyers" (*Motion Picture News*), but nothing seems to have come of this. His name returned to the trade papers in May 1921, when* Wid's Daily *reported he was appointed treasurer and director of the newly formed New York-*

neonata Blue Jay Comedies di New York, per la produzione di film a due rulli destinati al mercato indipendente. A quanto risulta, l'unica pellicola portata a termine da Moore per la Blue Jay fu *Rustling the Hicks*, interpretata da Isolde Illian, girata a Mount Kisco (New York), e a quanto pare proiettata solo per il pubblico locale nella vicina Mount Vernon (come riferì nell'agosto del 1921 il giornale di quella città, *The Daily Argus*). In seguito di Moore non si hanno più notizie.

IMDb indica, quale co-regista di *The World and The Woman*, Frank Lloyd, che all'epoca era sotto contratto con la Pallas e poi, verso la fine del 1916, andò a dirigere uno degli studi della Fox. Il nome di Lloyd non appare però nei credits, e non esistono prove concrete (né negli archivi della FrankLloydFilms.com o di Ned Thanhouser, né nella stampa o nelle riviste specializzate coeve) che Lloyd, residente a Hollywood, abbia partecipato alla pre-produzione, alle riprese, al montaggio o alla promozione del film. Lloyd in realtà diresse una pellicola dal titolo assai simile, *The World and Its Woman* (1919; interpretata da Geraldine Farrar), ed è probabilmente questa la fonte dell'equivoco.

Nata nel Kansas, Jeanne Eagels (1890-1929) aveva solo 26 anni quando interpretò Mary, il suo primo importante ruolo cinematografico da protagonista, anche se poteva già vantare una promettente carriera teatrale, che sarebbe culminata a Broadway nel 1922, con l'interpretazione del personaggio di Sadie Thompson in *Rain*. Tra i comprimari segnaliamo Ethelmary Oakland (1909-1999), "il diavoletto della Thanhouser", che aveva allora otto anni, e Thomas A. Curran (1879-1941), la cui lunga carriera si sarebbe conclusa con il ruolo di Teddy Roosevelt nel finto cinegiornale inserito in *Citizen Kane*.

The World and the Woman venne girato nello studio della Thanhouser a New Rochelle, oltre che in esterni a New York e sui monti Adirondack. Hanno uno speciale interesse tecnico le tre vignette concepite come sovrapposizioni, che simulano visioni o apparizioni. A quanto risulta, cinque dei 28 film della Thanhouser distribuiti tramite la Gold Rooster Plays di Pathé sono sopravvissuti, preservati grazie ai costanti sforzi di Ned Thanhouser, nipote di Edwin. La copia da poco restaurata del George Eastman Museum deriva dalla riedizione della Candler Pictures (1921). – Antonia Guerrero

based Blue Jay Comedies, making two-reelers for the independent market. However, the sole title that seems to have been completed by Moore for Blue Jay was Rustling the Hicks, *starring Isolde Illian, shot in Mount Kisco, New York, and apparently only screened for a local audience in nearby Mount Vernon (reported in August 1921 in the town's newspaper,* The Daily Argus). *Subsequently Moore disappears from view.*

Frank Lloyd, who was under contract at the time to Pallas and then moved over to head up one of Fox's studios in late 1916, is credited by the IMDb as co-director of The World and The Woman. *However, his name does not appear in the credits, and there is no factual evidence (from the archives of FrankLloydFilms.com, Ned Thanhouser, or contemporary newspapers and trade journals) that the Hollywood-based Lloyd participated in the feature's pre-production, filming, editing, or promotion. Lloyd did direct the similarly titled* The World and Its Woman *(1919; starring Geraldine Farrar), probably the source of the mistaken credit.*

Kansas-born Jeanne Eagels (1890-1929) was only 26 when she played Mary, her first major movie role as star, although her stage career had already begun to blossom, culminating in her acclaimed 1922 Broadway appearance as Sadie Thompson in Rain. *Included in the supporting cast are 8-year-old Ethelmary Oakland (1909-1999), "Thanhouser's Little Dare-Devil," and Thomas A. Curran (1879-1941), whose long career ended playing Teddy Roosevelt in the staged newsreel included in* Citizen Kane.

The World and the Woman *was shot in Thanhouser's New Rochelle studio and also on location in New York City and the Adirondack Mountains. Of special technical interest are the three vignettes conceived as superimposed bubbles to simulate visions or apparitions. Only five of the 28 films Thanhouser released through Pathé's Gold Rooster Plays are known to survive, preserved thanks to the ongoing efforts of Edwin's grandson, Ned Thanhouser. The newly restored print from George Eastman Museum derives from the Candler Pictures 1921 re-release. – Antonia Guerrero*

[ANTOLOGIA FILMATI NEUROPATOLOGICI REALIZZATI DAL PROF. CAMILLO NEGRO CON ROBERTO OMEGNA] (IT 1906-1918)

REGIA/DIR: Camillo Negro. PHOTOG: Roberto Omegna. PROD: Ambrosio. COPIA/COPY: 35mm, 987 m., 48' (18 fps); b&w, col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA, ENG. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro/*Restored:* 2011, Museo Nazionale del Cinema, Torino; in collaborazione con/*with the collaboration of* Dipartimento di Neuroscienze dell'Università di Torino

Scheda completa del film nella sezione sulla Grande Guerra, prog. 3. Appartengono alla presente sezione "Riscoperte e restauri" la prima e la seconda parte di quest'antologia (32 min.), mentre la terza parte (16 min.) riguarda gli effetti della guerra.

The full note about this film can be found in the section "The Great War", Prog. 3. Parts 1 and 2 of this compilation film (32'), will be screened in "Rediscoveries and Restorations"; Part 3 (16'), about a shell-shock victim, will be shown in Prog. 3 of "The Great War".

Il pericolo rosso: la rivoluzione russa e l'antibolscevismo americano

A qualcuno potrà sembrare un controsenso commemorare il centenario della rivoluzione russa con due film americani antibolscevichi, ma la reazione degli Stati Uniti ai "dieci giorni che sconvolsero il mondo" ha determinato il corso del XX secolo (e oltre) non meno della rivoluzione stessa. Quando la

The Red Peril: The Russian Revolution and American Anti-Bolshevism

Some may think it counterintuitive to commemorate the centenary of the Russian Revolution with two American anti-Bolshevik films, yet the United States reaction to the "ten days that shook the world" determined the course of the 20th century (and beyond) as

Russia non si era ancora ritirata dalla prima guerra mondiale, la rivoluzione fu variamente ritratta sullo schermo: ad esempio, in *The Rose of Blood (Rosa di sangue)* di J. Gordon Edwards, uscito nel novembre 1917, Theda Bara interpretava una rivoluzionaria che per fedeltà alla causa accetta di uccidere suo marito, che è un aristocratico, facendo saltare in aria la loro casa e morendo assieme a lui. Il film fu vietato a Chicago, e ciò indusse George Creel, presidente del Comitato dell'Informazione Pubblica (di certo, in tutta la storia americana, l'organismo ufficiale che più richiama alla memoria la rivoluzione francese), a condannare il censore di Chicago, affermando che "lo stesso presidente degli Stati Uniti aveva dichiarato di essere pienamente solidale con quella rivoluzione". Woodrow Wilson avrebbe in parte cambiato idea, ma egli continuò a sostenere che l'autocrazia zarista aveva reso inevitabile la rivoluzione e che i difetti del capitalismo portavano a comprensibili tensioni. Altri membri della sua amministrazione, molto più favorevoli al capitalismo e molto più antibolscevichi, ritenevano invece che la Germania finanziasse Lenin e Trotsky per estromettere la Russia dalla guerra. Nel settembre del 1918 un titolo del *New York Times* tuonava: "Capi bolscevichi pagati dalla Germania per rovinare la Russia". La macchina della propaganda continuò a insistere su questi temi anche quando i cannoni tacquero, sfruttando quelle tendenze locali che, combinate con le agitazioni operaie e il forte aumento del costo della vita, innescarono la Paura rossa del 1919-20.

All'inizio, come in *Boots* di Elmer Clifton (febbraio 1919), la percezione della minaccia poteva essere trattata in maniera umoristica, ma già pochi mesi dopo una moltitudine di film come *Bolshevism on Trial* (aprile) e *The World Aflame* (luglio) alimentava l'isteria che si veniva diffondendo nei media. I due titoli del nostro programma, *The Right to Happiness* e *The World and Its Woman*, uscirono in agosto e in settembre di quell'anno, al culmine della Paura rossa. L'atmosfera si era fatta così avvelenata, che il giorno della prima di *The World and Its Woman* allo Strand Theatre di New York, un barbiere portoghese di nome Manuel Lopez fu pestato dagli spettatori, infuriati perché egli applaudiva i rivoluzionari che comparivano sullo schermo: "Gli spettatori scavalcarono le poltroncine per riempire di botte l'offensivo disturbatore, che fu subito circondato e preso a calci e pugni da uomini indignati e a graffi da donne furibonde" (*New York Sun*). Tratto in salvo da un poliziotto, Lopez fu condotto dal giudice di notte, che gli inflisse una multa di dieci dollari, ricordandogli che "questo non è il paese adatto per dichiararsi simpatizzanti del bolscevismo". – Jay Weissberg

much as the Revolution itself. Before Russia withdrew from World War I, on-screen portrayals of the Revolution were mixed – for example, The Rose of Blood*, released in November 1917, starred Theda Bara as a sympathetic revolutionary who blows herself up in order to kill her aristocrat husband. The film was banned in Chicago, leading George Creel, chairman of the Committee on Public Information (surely the most French Revolution-sounding official body in American history) to repudiate the Chicago censor, stating, "The President of the United States himself has declared his full sympathy with that revolution."*

Woodrow Wilson's views evolved to a degree, yet he continued to maintain that Tsarist autocracy made revolution inevitable, and the flaws of capitalism led to understandable unrest. Others in his government were far more pro-capitalist and anti-Bolshevik, arguing that Germany was funding Lenin and Trotsky to get Russia out of the War; a New York Times *headline in September 1918 trumpeted, "Bolshevik Chiefs Paid by Germany for Russia's Ruin." The propaganda machine continued to whip up such notions after the guns fell silent, playing on nativist tendencies which, combined with labor unrest and the skyrocketing cost of living, ushered in the Red Scare of 1919-20.*

At first, as with Elmer Clifton's Boots *(February 1919), the perceived threat could be taken humorously, but a few months later, a slew of films such as* Bolshevism on Trial *(April) and* The World Aflame *(July) helped stoke the hysteria building in the media. The two titles in our programme,* The Right to Happiness *and* The World and Its Woman*, were released in August and September that year, at the height of the Red Scare. So toxic had the atmosphere become that on the opening day of* The World and Its Woman *at the Strand Theatre in New York a Portuguese barber named Manuel Lopez was savagely beaten by an audience furious that he was applauding the revolutionaries on screen: "Men scrambled over the back of seats to get a whack at the noisy offender, who was speedily surrounded on all sides and was absorbing the kicks and punches of indignant men and scratches of infuriated women." (*New York Sun*) After Lopez was rescued by a policeman he was taken to night court, where the magistrate fined him $10, warning "this is a bad country in which to express a liking for Bolshevism." – Jay Weissberg*

THE RIGHT TO HAPPINESS (Kinderen van een vader) (US 1919)

REGIA/DIR: Allen Holubar. ASST DIR: Reaves Eason. SOGG/STORY: Allen Holubar. SCEN: Allen Holubar, Olga Linek Scholl. PHOTOG: Henry Harris, Al Lathem, Norman O. Dawn. CAST: Dorothy Phillips (*Sonia/Vivian*), William Stowell (*Tom Hardy*), Robert Anderson (*Paul*), Henry Barrows (*Hardcastle*), Winter Hall (*Forrester*), Margaret Mann (*Mother Hardy*), Stanhope Wheatcroft (*Monte*), Alma Bennett (*Lilly*), Hector Sarno (*Sergius*), Maxine Elliott Hicks. PROD: Universal Film Mfg. Co., Jewel Productions. USCITA/REL: 30.08.1919 (NY première). COPIA/COPY: 35mm, 1469 m. [= 4819 ft.] (orig. 8 rl.), 71' (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preserved in colour in 1991 at Haghefilm through an internegative.

Un ufficiale tedesco che getta un bambino da una finestra – la scena con cui Erich von Stroheim sconvolse le platee del dopoguerra nel film del 1919 *Heart of Humanity* di Allen Holubar – è veramente tutto ciò che noi

A German officer hurling a baby out of a window – the scene with which Erich von Stroheim shocked post-war audiences in Allen Holubar's Heart of Humanity *(1919) – is really all we insiders*

"iniziati" conosciamo di questo regista. Al di fuori della nostra cerchia, egli è totalmente dimenticato, anche a causa della sua prematura morte avvenuta nel 1923.

Uno dei suoi operatori, Byron Haskin, lo riteneva un istrione, "capace di fare colossali fiaschi". Amava le scene d'azione, ma si lasciava trascinare dall'entusiasmo fino a renderle pericolose. *Man-Woman-Marriage* (1921) prevedeva una scena di battaglia in cui 450 donne interpretavano il ruolo di Amazzoni. "Era così eccitabile che, quando arrivò il momento in cui doveva gridare 'Motore', diede di matto. Si mise a strillare "eeeeeehhhhh" e cominciò a sparare con la pistola da segnalazione." Haskin lo trattenne appena in tempo, prima che piombasse nel vuoto dall'alta piattaforma della macchina da presa. Tuttavia Grant Whytock, montatore di Rex Ingram, ammirava Holubar e riteneva che avesse analoghe potenzialità professionali.

Holubar era un cineasta ambizioso e abile, particolarmente portato per il melodramma, una specie di Cecil B. DeMille di provincia. Non diversamente da alcuni registi dei nostri giorni, prediligeva temi complessi che talvolta superavano le sue capacità.

Nato a San Francisco nel 1890, esordì sul palcoscenico a sedici anni con l'Alcazar Stock Company e recitò a Broadway per Belasco. Entrò alla Universal in California prima dei trent'anni e gli addetti stampa promossero il suo primo film attribuendogli la sceneggiatura, la regia e persino l'interpretazione di tre ruoli differenti (non confermati!). Quando decise di concentrarsi sulla regia, volle sua moglie, Dorothy Phillips (1889-1980), come protagonista di tutti i suoi film. Attrice teatrale, ella aveva esordito nel cinema a Chicago con la Essanay ed era tanto versatile da essere pubblicizzata come la Sarah Bernhardt dello Schermo.

Chiamò a collaborare con la sua squadra di operatori Norman O. Dawn, pioniere degli effetti speciali e regista lui stesso. A Dawn è attribuita l'invenzione del *glass shot*. Un altro tecnico di talento formatosi presso Holubar fu il suo aiuto regista Reaves Eason, che sarebbe rimasto contagiato dal suo entusiasmo per le sequenze d'azione e avrebbe (brillantemente) diretto la corsa delle quadrighe nel *Ben-Hur* del 1925.

Tra le curiosità della mia collezione c'è la lettera scritta in India nel 1922 da un ammiratore: "*Heart of Humanity* non sarà mai elogiato abbastanza. Rappresenta una delle vette più alte mai raggiunte dal cinema." Purtroppo egli non aveva visto il nostro film, ma considerava *Man-Woman-Marriage*

Dorothy Phillips in *The Right to Happiness,* 1919.
(Museum of Modern Art, New York)

know about this director. Outside our circle, he is totally forgotten. This is partly due to his early death in 1923.

One of Holubar's cameramen, Byron Haskin, thought him a ham, "capable of making the most awful bombs". He loved action scenes but would get carried away until they became dangerous. Man-Woman-Marriage (1921) *involved a battle scene with 450 women playing Amazons. "He was so excitable that when the moment came for him to shout 'Camera' he went crazy. 'EEEEEEEHHHHH!,' and began shooting off his signal pistol." Haskin just caught him stepping from the high camera platform into thin air. However, Grant Whytock, Rex Ingram's editor, admired Holubar and thought he might have developed along similar lines.*

Holubar was an ambitious and skilful picture-maker, strong on melodrama, a sort of roadshow Cecil B. DeMille. Like a few directors of our own time, he tended to select complex themes which sometimes proved beyond him.

Born in 1890 in San Francisco, he began his stage career at the age of 16 with the Alcazar Stock Company and played for Belasco on Broadway. When he joined Universal in California he was still in his 20s, and press agents promoting his first picture had him writing, directing, and even playing three roles (unconfirmed!). When he decided to concentrate on direction, he starred his wife, Dorothy Phillips (1889-1980), in each of his films. A stage actress, she had made her screen debut at Essanay in Chicago and was so versatile she was publicized as the Sarah Bernhardt of the Screen.

Holubar chose a pioneer special effects man and a director himself, Norman O. Dawn, to work with his camera team. Dawn is credited with the invention of the glass shot. One remarkable technician trained by Holubar was his assistant director, Reaves Eason, who caught his enthusiasm for action sequences and would direct (brilliantly) the chariot race in the 1925 Ben-Hur.

*Among the curiosities in my collection is a 1922 fan letter from an enthusiast in India: "*Heart of Humanity *can never be sufficiently praised. The whole is a high-water mark in film achievements." Alas, he had not seen this one, but he considered* Man-Woman-Marriage *"like a divine flash from an anvil on the forge of Cinema*

Dorothy Phillips, Alan Holubar. (Museum of Modern Art, New York)

"come la scintilla divina sprizzata da un'incudine nella fucina dell'Arte Cinematografica". *Motion Picture Classic* giunse a definire *Man-Woman-Marriage* migliore di *Outline of History* di H. G. Wells!

Il 1919 fu l'anno del pericolo rosso e in questo, che è uno dei tanti film politici apparsi prima che il cinema abbandonasse le pellicole con un messaggio per abbracciare l'Età del jazz, Holubar sostituisce il personaggio del tedesco cattivo con quello del bolscevico. Benché *The Right to Happiness* fosse

Art". Motion Picture Classic *went so far as to describe* Man-Woman-Marriage *as better than H. G. Wells's* Outline of History*! 1919 was the year of the Red Scare, when Holubar exchanged the Hun as villain with the Bolshevik, in one of the many political films that appeared just before the movies rejected "message pictures" and embraced the Jazz Age. Although* The Right to Happiness *was hailed by Universal as one of the most spectacular*

proclamato dalla Universal come uno dei film più spettacolari dell'anno, fu biasimato da *Variety*: "È prodotto con una sciatteria che in qualche modo pervade ogni scena. La storia non convince ed è intrisa di un rozzo sentimentalismo. La fotografia è mediocre." Ma secondo *Photoplay* era "veramente un film di estrema attualità … [Holubar] pone ai lavoratori una domanda: cosa scegliete per migliorare la vostra condizione in questo paese: la distruzione all'ombra della bandiera rossa, o la costruzione e la cooperazione con la bandiera americana?"

Come nel caso di *Heart of Humanity,* Holubar scrisse il copione con Olga Linek Scholl, assicurandosi che il pubblico non avesse dubbi sulla ferocia dei pogrom cosacchi. La trama ruota intorno a due ragazzine, sorelle ignote l'una all'altra. Una delle due, Vivian, viene salvata dal padre, uomo d'affari americano che abita nei pressi del quartiere ebraico di San Pietroburgo. Egli la porta a casa con sé in America e piange la scomparsa dell'altra bambina, Sonia. Quest'ultima è soccorsa da una povera famiglia di ebrei, diventa un'agitatrice bolscevica e viene infine spedita da "Lenine e Trotsky" a fomentare disordini in America. Con una coincidenza degna di Dickens, ella va a fare la sovversiva proprio nella fabbrica del padre, senza sapere chi egli sia. Entrambe le sorelle sono interpretate da Dorothy Phillips.

Nonostante gli eccessi, il film non è costruito sull'odio per i bolscevichi e ha la singolarità di presentare personaggi positivi e negativi sia tra i capitalisti che tra i comunisti. Tale impostazione suscitò forti ostilità: quando il film fu proiettato a Cleveland, i censori dell'Ohio lo fecero ritirare per due volte e chiesero che le "didascalie discutibili" fossero eliminate. La Universal lo promosse come "la più grande storia d'amore mai raccontata" e il pubblico lo apprezzò. Gli annunci pubblicitari riportavano il commento di un esercente: "Il numero di spettatori che si sono accalcati pieni di interesse davanti alla biglietteria ha superato le nostre più rosee previsioni." Una rivista per appassionati di cinema ebbe a scrivere: "Avremo ancora pellicole su questo tema. È il problema più grave dei nostri giorni."

Tre mesi dopo la prima William Stowell, l'attore che interpreta il caposquadra Tom Hardy, rimase ucciso nel Congo Belga, ove si era recato per girare un documentario di cui era sia l'operatore che il regista. Margaret Mann (nel film mamma Hardy), ebbe un breve momento di fama nel 1928, quando John Ford la "scoprì" per *Four Sons*. – Kevin Brownlow

photoplays of the year, it was deplored by Variety*: "There is about the production a cheapness that somehow gets into every scene. The story is unconvincing, dripping with crude sentimentality. The camerawork in mediocre." But* Photoplay *acknowledged it as "a photoplay of the moment, indeed… [Holubar] asks the working man a question: which will you have in this country to better your condition – destruction under the red flag, or construction and co-operation under the American flag?"*

Holubar wrote the story with Olga Linek Scholl, who had co-authored Heart of Humanity*. They ensured that audiences realized the savagery of the Cossack pogroms. In their tale of two small girls – sisters without knowing it – they showed one girl, Vivian, being saved by her father, an American businessman living near the Jewish quarter of St. Petersburg. He takes her home to America and mourns the other girl, Sonia. Rescued by a poor Jewish family, Sonia becomes a Bolshevik agitator, despatched by "Lenine and Trotsky" to foment unrest in America. In a coincidence of Dickensian proportions, she foments it in her father's factory without knowing who he is. Dorothy Phillips played both parts.*

Despite the hokum, the film was not an anti-Bolshevik hate picture. It was unique in presenting not only good and bad Capitalists but good and bad Communists. This caused opposition; the Ohio censors recalled the film twice when it played in Cleveland and demanded that "objectionable subtitles" be removed. Universal publicized it as "The Greatest Love Story Ever Told" and the public liked it. The reaction of one exhibitor was printed in the ads: "We had throngs of eager patrons in front of our box office exceeding our greatest expectations." A fan magazine declared, "We will have more photoplays on this subject. Because it is the biggest cloud in our skies today."

Three months after the premiere, William Stowell, the actor who played the foreman Tom Hardy, was killed making an expedition film in the Belgian Congo on which he doubled as cameraman and director. Margaret Mann (Mother Hardy), shot to fame briefly when John Ford "discovered" her for Four Sons *in 1928. – Kevin Brownlow*

THE WORLD AND ITS WOMAN (Une idylle dans la tourmente / Liefde in den Storm / Imperi che crollano) (US 1919)
REGIA/DIR: Frank Lloyd. SOGG/STORY: Thompson Buchanan. SCEN: Edward T. Lowe, Jr. PHOTOG: Percy Hilburn. SCG/DES: Hugo Ballin. CAST:* Geraldine Farrar (*Marcia Warren*), Lou Tellegen (*Prince Michael Orbeliana*), May Giraci (*Marcia da piccola/young Marcia Warren*), Francis Marion (*il principe da giovane/young Prince Michael Orbeliana*), Alec B. Francis (*il vecchio principe/Prince Michael Orbeliana, the elder*), Edward J. Connelly (*Robert Warren*), Naomi Childers (*la baronessa/Baroness Olga Amilahvari*), W. Lawson Butt (*Peter Poroschine*), Arthur Carewe (*il conte/Count Alix Voronassof*), Mme. Rose Dione (*Erina Rodina*), Lydia Yeamans Titus (*Mamie Connors*), Hazel Brennon. PROD: Goldwyn Pictures Corp. DIST: Goldwyn Distributing Corp. USCITA/REL: 07.09.1919. COPIA/COPY: DCP, 92' (trascritto a/*transferred at* 18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* FRA, NLD. FONTE/SOURCE: Cinémathèque Royale de Belgique/Koninklijk Belgisch Filmarchief, Bruxelles.

Quando la famosa cantante lirica Geraldine Farrar (1882-1967) fece il suo esordio cinematografico in *Carmen* di Cecil B. DeMille (1915), la partecipazione al film della popolare diva sembrò così contraria alla logica da indurre il critico del *New York Times* a osservare: "È un curioso esempio della follia economica del mondo del teatro, il fatto che una grandissima soprano

When opera star Geraldine Farrar (1882-1967) made her screen debut in Cecil B. DeMille's Carmen *(1915), the beloved diva's participation in film seemed so contrary to logic that the* New York Times *film critic remarked, "It is a curious commentary on the crazy economy of the theatre that a supreme dramatic soprano should*

drammatica debba dedicare una parte del suo prezioso tempo a una forma di intrattenimento - a un'arte, se si vuole - la cui principale caratteristica è un completo e abissale silenzio". Eppure Farrar conquistò gli schermi così come aveva conquistato le scene della lirica, e la passione dei suoi ammiratori fu così intensa che nel 1920 il critico musicale W. J. Henderson soprannominò le sue entusiastiche fan "Gerryflappers."

All'epoca di *The World and Its Woman*, il quinto lungometraggio da lei girato per la Goldwyn Pictures Corporation, il compenso di Geraldine era uno dei più alti del settore: secondo i documenti del fondo Goldwyn, conservati presso la Margaret Herrick Library, ella ricevette 150.000 dollari per quattro mesi di riprese, mentre il coprotagonista, suo marito Lou Tellegen, ne guadagnava appena 600 alla settimana (a quanto risulta, il levriero russo prendeva 50 dollari al giorno). Originariamente intitolato *The Golden Song*, il film era concepito per sfruttare il forte sentimento antibolscevico che allora scuoteva l'America. La vicenda ha inizio alcuni anni prima della rivoluzione del 1917, quando la giovane Marcia Warren, figlia di un ingegnere minerario americano che lavora in Russia, si innamora del suo compagno di giochi, il principe Michael Orbeliana. Divenuto adulto, il principe (interpretato con notevole *hauteur* da Tellegen) ha ormai dimenticato da tempo l'amica americana, ma Marcia (la Farrar) sogna ancora di unirsi a lui, benché ella sia diventata un famoso soprano ed egli abbia sposato l'altera contessa Olga Amilahvari.

La lotta di classe mostra il suo volto atroce allorché Marcia respinge le avances di Peter Poroschine e costui si schiera con i bolscevichi. Mentre il principe Michael combatte al fronte, Poroschine e i suoi malvagi accoliti – sudici e lascivi, secondo la canonica immagine dei rivoluzionari russi – prendono il potere ed Erina Rodina, ex amica di Marcia, imperversa nelle vesti di esaltata provocatrice (le didascalie della copia belga la definiscono "la Théroigne del bolscevismo", richiamandosi alla rivoluzionaria francese Anne-Josèphe Théroigne de Méricourt, agitatrice nata in una località dell'odierno Belgio). Sfruttando la classica propaganda antibolscevica dell'epoca, il film menziona anche la "nazionalizzazione delle donne": la diceria, falsa ma efficacissima, per cui i sovietici avrebbero costretto le donne a prostituirsi (il tema ricorre in parecchi film del 1919, tra cui *The New Moon*, *Dangerous Hours* e *Common Property*). Quando Marcia tenta la fuga, Erina cerca di fermarla: ne nasce un memorabile alterco tra donne che si meritò i calorosi elogi del *Los Angeles Evening Herald*, a parere del quale la scena superava persino la celebre zuffa di *The Spoilers* (1914): "Più potere al regista, Frank Lloyd, che … deve aver promesso a entrambe una scatola di dolci come premio per il realismo." In opportuno omaggio al patriottismo filoamericano del film, Marcia e il principe Michael, ritornato dal fronte, fuggono ad Arcangelo, dove vengono salvati dalle corazzate degli Alleati che compaiono in due inserti tratti da filmati d'attualità. Si profila finalmente la promessa della libertà in America: la Donna è sopravvissuta al suo Mondo.

Per la sua diva Goldwyn voleva una grande produzione: incaricò lo scenografo Hugo Ballin di disegnare set sfarzosi (costati, si disse, più di 35.000 dollari) che si estendevano per oltre tre acri presso lo studio di Culver City, e comprendevano riproduzioni in scala ridotta di famosi monumenti pietroburghesi quali l'Istituto Smolny e il grande arco del palazzo dello Stato maggiore. Non meno imponente era il teatro dell'Opera, in cui 750

give any of her precious time to a form of entertainment – to an art, if you will – wherein the chief characteristic is a complete and abysmal silence." Yet Farrar conquered the screen just as she had the opera world, and the intense passion generated by her fans led in 1920 to music critic W. J. Henderson dubbing her enthusiastic female acolytes "Gerryflappers."

By the time of The World and Its Woman*, her fifth feature for the Goldwyn Pictures Corporation, Farrar's salary was among the highest in the industry: according to the Goldwyn papers at the Margaret Herrick Library, she received $150,000 for four months of shooting, while her co-star husband Lou Tellegen earned a modest $600 per week (reportedly the borzoi hound made $50 a day). Originally titled* The Golden Song*, the story was designed to take advantage of the strong anti-Bolshevik sentiment then sweeping America. It begins some years before the 1917 Revolution, when young Marcia Warren, the daughter of an American mining engineer working in Russia, falls in love with her playmate Prince Michael Orbeliana. As an adult, the Prince (played with marked* hauteur *by Tellegen) has long forgotten his American friend, but Marcia (Farrar) still dreams of a union, even after she's become a famous soprano and he's married the snobbish Baroness Olga Amilahvari.*

Class conflict rears its ugly head when Marcia rejects the advances of Peter Poroschine, and he aligns himself with the Bolsheviks. While Prince Michael is fighting at the front, Poroschine and his nefarious cohorts – grimy and lecherous, in the standard portrayal of Russian revolutionaries – take control, with Marcia's former friend Erina Rodina acting as a spirited provocateur*. (The Belgian print's intertitles call her "the Théroigne of Bolshevism," in reference to the French Revolution's Anne-Josèphe Théroigne de Méricourt, a rabble-rouser born on what is now Belgian territory.) Using classic anti-Bolshevik propaganda of the era, the film throws in the so-called "nationalization of women" act, a spurious but highly effective rumor that the Soviets were forcing women into prostitution. (The theme appears in several films from 1919, including* The New Moon*,* Dangerous Hours*, and* Common Property*.) When Marcia tries to flee, Erina attempts to stop her, leading to a notable catfight that won high praise from the* Los Angeles Evening Herald*, saying it surpassed the famed brawl in 1914's* The Spoilers*: "More power to the director, Frank Lloyd, who…must have promised each a box of bonbons as a bonus for realism." In fitting tribute to the film's pro-American patriotism, Marcia and Prince Michael, returned from the front, flee to Arkhangelsk, where they're rescued by Allied battleships seen in two inserted actuality shots. The promise of freedom in America beckons. The Woman has survived her World.*

Goldwyn wanted a big production for his star, commissioning art director Hugo Ballin to design lavish sets said to cost $35,000 and occupying over three acres at his Culver City Studio, including scaled-down imaginings of such St. Petersburg landmarks as the Smolny Institute and the great arch of the General Staff Building. Equally impressive was the Opera House, filled with 750 extras to applaud

Geraldine Farrar in *The World and Its Woman,* Frank Lloyd, 1919.
(Coll. Jay Weissberg)

Lou Tellegen in *The World and Its Woman,* Frank Lloyd, 1919.
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library)

comparse applaudono il trionfo di Marcia nella *Thaïs* di Massenet. In mezzo alla folla c'era anche il conte Camille Ferri-Pisani (1885-1954), che narrò quest'esperienza in "Au Pays du Film," apparso dapprima a puntate sulla rivista *Cinéa* nel 1922 e pubblicato in volume l'anno seguente. Secondo Ferri-Pisani il set pullulava di aristocratici in esilio: un principe russo, un marchese veneziano, un baronetto inglese, un conte tedesco (cugino di Hindenburg) e un margravio dalmata che era stato il ciambellano dell'imperatore Francesco Giuseppe. Forse Ferri-Pisani, il margravio e il conte compaiono tra gli uomini che si congratulano con Marcia dietro le quinte dopo lo spettacolo; Ferri-Pisani afferma anzi che il conte e Geraldine ricordassero di essersi conosciuti quando ella si esibiva a Berlino ed era (secondo alcune voci) l'amante del principe ereditario di Germania. Bisogna certo mettere in conto qualche esagerazione: Ferri-Pisani afferma, sbagliando, che in questa scena Farrar si esibisce in *Lohengrin* e che nel teatro dell'opera si affollavano 1200 comparse (in realtà, per le scene in esterni risultano essere state impiegate fino a 2700 comparse).

Il regista Frank Lloyd (1888-1960), nato in Scozia ed emigrato in Nuova Scozia nel 1909, giunse a Hollywood nel 1913 con una compagnia di vaudeville della West Coast. Sotto l'ala protettrice di Lois Weber e Otis Turner, scrisse numerose sceneggiature per film da uno e due rulli, approdando poi al successo come regista per vari studi prima di essere ingaggiato da Goldwyn, con il quale rimase fino al 1922: *The World and Its Woman* fu il primo frutto della loro collaborazione. Lloyd fu uno dei fondatori dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e ricevette l'Oscar per la miglior regia con *The Divine Lady* (*Trafalgar,* 1929) e *Mutiny on the Bounty* (*La tragedia del Bounty*, 1935); il suo *Cavalcade* (*Cavalcata,* 1933) ebbe invece il premio come miglior film. – Antonia Guerrero, Jay Weissberg

Marcia's triumph in Massenet's Thaïs. *Included in the crowd was Count Camille Ferri-Pisani (1885-1954), who writes of his experience in "Au Pays du Film," first serialized in the magazine* Cinéa *in 1922 and published in book form one year later. According to Ferri-Pisani, the set was packed with exiled aristocracy: a Russian prince, a Venetian marquis, an English baronet, a German count (cousin to Hindenburg), and a Dalmatian margrave once chamberlain to Emperor Franz Joseph. It's possible that Ferri-Pisani, the margrave, and the count are among the men congratulating Marcia backstage after the performance – indeed, Ferri-Pisani claims the count and Farrar remembered each other from when she was singing in Berlin and had been the rumored lover of the German Crown Prince. One must allow for exaggeration: he incorrectly states that the scene featured Farrar singing* Lohengrin, *and that 1,200 extras were packing the opera house set, although reports did say that up to 2,700 extras were employed in outdoor scenes.*

Scottish-born director Frank Lloyd (1888-1960) emigrated to Nova Scotia in 1909 and arrived in Hollywood with a West Coast vaudeville company in 1913. Taken under the wings of Lois Weber and Otis Turner, he wrote several one- and two-reel scripts and then enjoyed success as a director for various studios before being hired by Goldwyn, where he remained until 1922; their first film together was The World and Its Woman. *Lloyd was one of the founders of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, and received Academy Awards for Best Direction for* The Divine Lady *(1929) and* Mutiny on the Bounty *(1935); his* Cavalcade *(1933) received the Best Picture award. – Antonia Guerrero, Jay Weissberg*

Africa muta in Norvegia

All'inizio degli anni Venti, l'ente nazionale norvegese per la circuitazione dei film nelle sale comunali – Kommunernes Filmscentral A/S – stampò un catalogo con 73 nuovi titoli indicati come cortometraggi didattici, 20 dei quali di soggetto africano. Quattro dei film che proponiamo alle Giornate di quest'anno sono inclusi in quel catalogo; un altro potrebbe corrispondere, sia pure con qualche dubbio, a uno dei titoli ivi elencati. Il nostro sesto film è, per così dire, un intruso: si tratta un cortometraggio su un safari con una scimmia come protagonista. Tutti i titoli sono stati preservati e restaurati digitalmente tra il 2015 e il 2017 presso il laboratorio della Nasjonalbibliotek.

Sono grata al dottor Neil Carrier dell'Università di Oxford per il preziosissimo aiuto che mi ha offerto nell'identificazione dei gruppi etnici e di alcune località. – Tina Anckarman

Silent Africa in Norway

In the early 1920s Norway's Kommunernes Filmscentral A/S (Municipal Films Exchange), the national distributor to municipal cinemas, printed a catalogue offering 73 new titles listed as educational short movies, 20 with an African theme. Four of the films in this programme can be securely identified as being in that catalogue; one more title can, with some hesitation, also be matched with an entry in that list. Our sixth film – something of an outsider – is a safari short with a monkey as its leading star. All titles were preserved and digitally restored at the Nasjonalbiblioteket's laboratory, 2015-17.

I am grateful to Dr. Neil Carrier of the University of Oxford for his invaluable assistance in identifying ethnic groups and certain locations. – Tina Anckarman

KAVIRONDONEGRENE PAA FISKE [Kavirondo che pescano/Kavirondo Tribe Members Fishing] (?, c.1920)
PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 11'11", col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR.

KIKUJUNEGRENE DANSER [Kikuyu che danzano/Kikuyu Tribe Members Dancing] (?, c.1920)
PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 18'34", col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR.

MASSAIERNES MENN OG KVINNER [Uomini e donne Masai/Maasai Men and Women] (?, c.1920)
PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 10'05", col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR.

Questi tre cortometraggi etnografici sono stati realizzati intorno al 1920-21 e descrivono tre tribù dell'Africa orientale: i Kavirondo nilotici (Luo) , i Kikuyu del Monte Kenya e i Masai del Kenya meridionale e della Tanzania settentrionale. Tradizioni e usanze sono illustrate da testi e straordinarie immagini: ad esempio, le danze dei Kikuyu e dei Masai; l'abilità dei Kavirondo nel fabbricare e usare gli arnesi da pesca; e la perizia con cui le donne Masai costruiscono le abitazioni. I membri delle comunità compaiono in inquadrature suggestive: i Kikuyu indossano gioielli e abiti tradizionali per la festa del raccolto, i Maasai sfoggiano le loro armi decorate e le donne Kavirondo, sulla riva della baia di Homa nel lago Vittoria, abbigliate con la consueta "coda" di fibre di banano intrecciate, fumano attendendo l'arrivo del pescato.

La provenienza di due di questi film, *Massaiernes menn og kvinner* e *Kavirondonegrene paa fiske*, è nota; si presume che anche il terzo venga dallo stesso collezionista, Per Kviberg (1881-1960), insegnante, uomo politico e pionieristico, convinto fautore dell'uso del cinema a scopi didattici. Kviberg e la Kommunernes Filmscentral collaborarono con altri operatori di analogo orientamento, sia in patria che negli altri paesi scandinavi, e si volsero verso la Germania alla ricerca di film da distribuire e di idee per organizzare proiezioni nelle istituzioni educative. È documentato il fatto che Kviberg, dopo un viaggio a Berlino nel 1921, riportò a Oslo (allora chiamata Kristiania) materiale filmato adatto per uso didattico. Frammenti di *Kavirondonegrene paa fiske* e *Kikujunegrene danser* figurano anche nel catalogo della Kungliga biblioteket (Biblioteca reale) di Stoccolma.

Rimangono ignoti sia la casa di produzione che il paese d'origine di questi filmati. In tutti, le didascalie norvegesi sono simili: le cornici

These three ethnographic shorts were produced around 1920-21 and depict three tribes in East Africa: the Nilotic Kavirondo (Luo), the Kikuyu of Mount Kenya, and the Maasai of southern Kenya and northern Tanzania. Traditions and manners are described in words and astonishing images, such as dances of the Kikuyu and Maasai; the Kavirondos' skill in making and using fishing tools; and Maasai women's knowledge of house-building. The members of the communities are beautifully portrayed, from Kikuyu dressed in customary clothes and jewelry for the harvest feast, Maasai displaying their decorated weapons, and Kavirondo women on the shore of Homa Bay on Lake Victoria, smoking while awaiting the catch, wearing their traditional "tail" made of banana fibres.

The provenance is known for two of the films, Massaiernes menn og kvinner *and* Kavirondonegrene paa fiske*, but it's assumed that the third one also derives from the same collector. Per Kviberg (1881-1960) was a schoolteacher, local politician, and a strong, early voice for the use of film for educational purposes. Kviberg and Kommunernes Filmscentral cooperated with like-minded instructors at home as well as in other Scandinavian countries, looking to Germany for films they could distribute and for useful ideas on how to organize screenings in educational institutions. There are documents verifying that Kviberg brought footage, adequate for teaching, back to Oslo (then called Kristiania) following a journey to Berlin in 1921. Fragments from* Kavirondonegrene paa fiske *and* Kikujunegrene danser *are also in the catalogue of the Kungliga biblioteket (Royal Library), Stockholm.*

The production company for the titles is not identified, nor is the country of origin. The Norwegian intertitles in all of them are similar:

Kikujunegrene danser. (Nasjonalbibliotek, Oslo/Mo i Rana)

Kikujunegrene danser. (Nasjonalbibliotek, Oslo/Mo i Rana)

dei cartelli e i caratteri sono pressoché identici, così come i colori dell'imbibizione. Il materiale originale è parzialmente frammentato a causa della decomposizione del nitrato. I tre rulli sono diventati parte della collezione del Norsk Filminstitutt e depositati nei magazzini per nitrati della Nasjonalbiblioteket (Biblioteca nazionale) negli anni 1994/2002. – Tina Anckarman

the frame on the title cards and the fonts are close to identical, as are the tinted colors. The original footage is partly fragmented due to decomposing nitrate. The three reels were incorporated in the collection of the Norsk Filminstitutt and moved to the nitrate vaults of the Nasjonalbiblioteket (National Library) in 1994/2002

Tina Anckarman

MED BÆRERKARAVANE GJENNEM ØSTAFRIKA [In carovana attraverso l'Africa orientale/By Caravan through East Africa] (?, c.1920)
PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 10'28", col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR.

[KAFFEPLANTASJE I AFRIKA/KENYA] [Piantagione di caffè in Africa/Coffee Plantation in Africa/Kenya] (?, c.1920)
PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 9'02"; did./*titles:* ENG.

Come si evince dai titoli, questi due cortometraggi sono dedicati alle stesse località geografiche dei tre film etnografici precedenti. *Med bærerkaravane gjennem Østafrika* è un travelogue su un safari; non esalta però "il coraggio dell'uomo bianco", ma concentra l'attenzione sugli indigeni, probabilmente Kikuyu e Kamba, che lavorano come portatori per i colonialisti su un percorso che si snoda da Nairobi verso nord, simile a quello seguito da Theodore Roosevelt nel suo documentato safari del 1909. Lungo il tragitto, la carovana fa tappa per rifornirsi nel nodo commerciale di Maragua. Il titolo di [*Kaffeplantasje i Afrika/Kenya*] è indicato nelle fonti con due varianti; mancando il cartello recante il titolo, non sappiamo quale sia la versione corretta. Questo cortometraggio mostra meno interesse per i lavoratori nativi Masai e Kikuyu e si sofferma invece a illustrare le attività produttive in una piantagione di caffè.
I due rulli provengono dalla collezione di uno dei più antichi cineasti/

Med bærerkaravane gjennem Østafrika *and* [Kaffeplantasje i Afrika/Kenya] *share, as the titles reveal, geographic locations with the three ethnographic films*. Med bærerkaravane gjennem Østafrika *is a safari-travelogue, but instead of showing "the bravery of the white man" it focuses on native peoples from various tribes, probably Kikuyu and Kamba, working as porters for the colonialists, presumably heading north from Nairobi, much as Theodore Roosevelt had done in his well-documented safari of 1909. On the way, the caravan stops for supplies at the trading town of Maragua.* [Kaffeplantasje i Afrika/Kenya] *appears in records with two title variations; the title card is missing, so which one is more correct in this case can't be determined. Here the focus is less on the native Maasai and Kikuyu labourers, instead concentrating on production activities at a coffee plantation.*

distributori norvegesi, Hans Berge (1877-1934). Agli albori del cinema, Berge girava filmati d'attualità che documentavano eventi più o meno importanti e come altri uomini di cinema, organizzava anche proiezioni e conferenze. La collezione che ci è pervenuta, composta da circa 300 rulli, testimonia delle multiformi attività di Berge e offre un ventaglio di generi, con materiale proveniente da tutti i continenti. La collezione è arrivata al Norsk Filminstitutt nel 1996 ed è stata successivamente trasferita alla Nasjonalbiblioteket. Secondo il catalogo, la lunghezza originale di *Med bærerkaravane gjennem Østafrika* era di 130 metri, inferiore quindi a quella del rullo superstite, conservato alla Nasjonalbiblioteket: ciò fa sospettare che all'epoca circolassero parecchie versioni. Le copie nitrato originali risultano purtroppo perdute, ma un intervento passato ha consentito di preservare questi titoli. Nel corso delle operazioni, la copia nitrato "full frame" è stata copiata su pellicola in acetato di formato sonoro e ciò ha provocato la perdita di alcune informazioni sui bordi. – Tina Anckarman

These two reels derive from the collection of one of the earliest filmmakers/distributors in Norway, Hans Berge (1877- 1934). In cinema's early years Berge made actualities documenting major and minor events, and like other filmmakers he also arranged screenings and lectures. The surviving collection of approximately 300 reels bears testimony to Berge's many activities, and contains a wide range of genres, from all continents. The collection was incorporated in the holdings of the Norsk Filminstitutt in 1996 and later moved to the Nasjonalbiblioteket. According to the catalogue, the original length for Med bærerkaravane gjennem Østafrika *was 130 metres, thus shorter than the surviving reel at the Nasjonalbiblioteket and perhaps indicating that several versions were available at the time. The original nitrate prints are unfortunately considered lost, but an earlier intervention preserved these titles. In the process the nitrate full-frame print was copied over to acetate sound format, resulting in some information loss on the edge. – Tina Anckarman*

LA CHASSE AUX SINGES (FR 1912)
REGIA/DIR: Alfred Machin. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm, orig. 135 m.), 6'06", col. (pochoir/*stencil-colouring*); did./*titles:* NOR.

Questo film, magnificamente colorato a pochoir, è "l'intruso" fra i sei titoli del nostro programma: è anteriore, è francese, e se ne conosce il regista. Alfred Machin (1877-1929) realizzò i suoi primi film africani nel 1908 per la Pathé Frères, descrivendo spesso partite di caccia: in *Chasse à la panthère* (1909), per esempio, una feroce pantera viene catturata e uccisa per ricavarne la pelliccia. Per fortuna, in *La Chasse aux singes* il rapporto tra cacciatore e preda è quasi amichevole, e la scimmia, una volta catturata, è sì privata della libertà, ma è tenuta come un animale da compagnia, senza alcuna violenza. La bestiola è una prigioniera curiosa e giocherellona; in qualche momento l'affetto tra uomo e animale è così forte, da generare il sospetto che Machin abbia impiegato una scimmia ammaestrata. Manca il cartello dei titoli, e il filmato è stato identificato grazie al servizio online degli archivi Gaumont Pathé. Non si conosce la provenienza della copia norvegese; il nitrato originale è andato perduto, ma il film ci è pervenuto grazie a un negativo acetato realizzato nel 1988.
Tina Anckarman

This beautifully stencil-coloured film is the "odd man out" among the six titles in this programme, as it's earlier, French, and by a known director. Alfred Machin (1877-1929) made his first African films in 1908 for Pathé Frères, often involving hunting parties, such as Chasse à la panthère *(1909), in which a ferocious panther is trapped and killed for its pelt. Happily, in* La Chasse aux singes *the relationship between hunter and prey is almost friendly, and while the captured simian is indeed deprived of his freedom, he's kept as a companion, with no violence involved. The monkey appears as an inquisitive, playful prisoner, and the affection between man and beast is occasionally so marked that one might suspect Machin of using a tame animal. The title card is missing, and the footage was identified thanks to the Gaumont Pathé Archives online service. The provenance of the Norwegian print is unknown; the original nitrate is lost, but the title survived in an acetate negative made in 1988.*
Tina Anckarman

Voli e moda: le prime donne aviatrici e *L'Autre Aile*
Il restauro del film *L'Autre Aile* di Henri Andréani, opportunamente intrapreso dalla Cinémathèque française, offre un'occasione d'oro per celebrare le donne che hanno svolto un ruolo pionieristico nell'aviazione francese. In questo spirito, la proiezione del lungometraggio è preceduta da quattro cinegiornali della Gaumont in cui compaiono le più famose aviatrici delle origini.
Mentre conosciamo i nomi delle tre grandi aviatrici francesi degli anni Trenta – Maryse Bastié, Maryse Hilsz ed Hélène Boucher – rimangono di solito nell'oblio quattro straordinarie figure di donne che giunsero alla fama con le loro imprese aeree già molti anni prima.

***Flights and Fashion: Women Aviation Pioneers and* L'Autre Aile**
The felicitous restoration by the Cinémathèque française of Henri Andréani's L'Autre Aile *offered a golden opportunity to celebrate the women pioneers of French aviation. To that end, we've placed four Gaumont newsreels featuring the most famous early female fliers before the feature.*
While we know the names of the three great French aviatrixes of the 1930s – Maryse Bastié, Maryse Hilsz, and Hélène Boucher – we tend to forget that very early on, female fliers won fame through four remarkable figures.

[LA BARONNE RAYMONDE DE LAROCHE, AVIATRICE] (FR 1920)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 14"; senza didascalie/*no intertitles.* FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Nel 1910 **Raymonde de Laroche** (il cui vero nome era Élise Léontine Deroche, 1882-1919) fu la prima donna al mondo a ottenere un brevetto da pilota. Intraprese dapprima la carriera di attrice, tra l'altro al Théâtre Sarah-Bernhardt, al Théâtre des Mathurins e al Théâtre des Variétés; apparve anche sulle pagine di Les Modes, indossando gli abiti di Christof Drecoll. Grazie alla stretta amicizia con Charles Voisin, uno dei primi costruttori di aerei, si cimentò nel volo e presto divenne celebre in tutta Europa; le sue esibizioni aeronautiche di fronte allo zar Nicola II le procurarono il soprannome popolare di "la baronesse," e il titolo, benché falso, le rimase. Nel 1919, lo stesso anno in cui conquistò il record femminile di altitudine, Raymonde e il suo copilota persero tragicamente allorché il loro apparecchio precipitò in fase di atterraggio. Questo cinegiornale uscì dopo la sua morte, per commemorare la prima eroina dell'aviazione. – PIERRE PHILIPPE, JAY WEISSBERG

In 1910, ***Raymonde de Laroche*** *(real name Élise Léontine Deroche, 1882-1919) became the first woman in the world to obtain a pilot's licence. Beginning her career on stage, she was associated with the Théâtre Sarah-Bernhardt, Théâtre des Mathurins, and Théâtre des Variétés, among others, gracing the pages of* Les Modes *in dresses by Christof Drecoll. Inspired by her close friendship with pioneering aircraft manufacturer Charles Voisin, she took to the skies and quickly became a celebrity across Europe; her aerial demonstration before Tsar Nicholas II led to her being popularly called "la baronesse," and the fake title stuck. In July 1919, the same year she set the women's altitude record, de Laroche and her co-pilot were tragically killed when their plane went into a dive during its landing approach. This newsreel was issued the year after her death, in memory of aviation's first female celebrity. – PIERRE PHILIPPE, JAY WEISSBERG*

L'AVIATRICE MADEMOISELLE MARVINGT, DÉCOLLE DE MOURMELON (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 1'12"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Marie Marvingt (1875-1963), "la fiancée du danger" ("la fidanzata del pericolo"), divideva il suo tempo tra l'alpinismo e l'aviazione. Praticò con perizia anche il nuoto, il ciclismo, l'equitazione, la ginnastica, l'atletica, la scherma, il tennis, il golf e il polo... Allo scoppio della prima guerra mondiale, travestita da uomo, si arruolò nel 42° Battaglione di Fanteria. Una volta scoperta, poté rimanere al fronte in qualità di infermiera della Croce Rossa grazie all'intervento del maresciallo Foch. Partecipò tuttavia anche a missioni di bombardamento sulla Germania, per le quali ricevette la Croix de guerre. Fu inoltre aggregata al 3° Reggimento Alpini dell'esercito italiano, in servizio attivo sulle Dolomiti. Dopo la guerra, dedicò le sue notevoli energie all'organizzazione di un servizio di ambulanze volanti. Ottantenne, sorvolò la città di Nancy su un jet da caccia supersonico dell'aviazione degli Stati Uniti, e all'età di 86 anni, andò in bicicletta da Nancy a Parigi. – PIERRE PHILIPPE, JAY WEISSBERG

Marie Marvingt *(1875-1963), "la fiancée du danger" ("danger's darling"), divided her time between mountain-climbing and flying. She also ably practiced swimming, cycling, horse riding, gymnastics, athletics, fencing, tennis, golf, and polo... Disguised as a man at the start of World War I, she joined the 42nd Battalion of Foot Soldiers; following discovery, she was allowed to remain at the Front thanks to the intervention of Marshal Foch, working as a nurse for the Red Cross but also participating in bombing raids over Germany, for which she received the Croix de guerre. Marvingt was also associated with Italy's 3rd Regiment of Alpine Troops [3° Reggimento Alpini], seeing active duty in the Dolomites. Following the War, she devoted her considerable energies to developing a flying ambulance service. At the age of 80, she flew over the city of Nancy in a supersonic U.S. Air Force fighter jet, and at 86 she cycled from Nancy to Paris. – PIERRE PHILIPPE, JAY WEISSBERG*

[MADAME HÉLÈNE DUTRIEU, AVIATRICE VERS 1915] (FR 1915)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 20"; senza didascalie/*no intertitles.* FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Hélène Dutrieu (1877-1961) iniziò la sua carriera in Belgio, nel ciclismo sportivo. Nel luglio 1903, al cabaret Eldorado di Marsiglia, ideò un numero ciclistico che eseguiva su un filo a grande altezza, guadagnandosi così l'epiteto di "freccia umana" ("la flèche humaine"). Autentica acrobata, fu presto in grado di esibirsi in un popolarissimo giro della morte in motocicletta; ma nel 1903, a Berlino, incappò in un incidente che la costrinse a limitare l'audacia delle sue gesta. Non volendo abbandonare le luci della ribalta, si diede allora al teatro: recitò al Théâtre des Mathurins

Hélène Dutrieu *(1877-1961) began her career as a Belgian sports cyclist. In July 1903, in the Eldorado cabaret in Marseille, she created a high-wire bicycle act, earning the nickname "la flèche humaine" ("the human arrow"). A true acrobat, she was soon fashionably looping the loop on a motorbike until an accident in 1903 in Berlin put a hold on her stunts. Unwilling to leave the footlights, she threw herself into acting, appearing at the Théâtre des Mathurins in Paris and in regional theatres, where she*

Raymonde de Laroche, fine/*late* 1909. (National Air and Space Museum Archives, Smithsonian Institution, Washington, D.C.)

Adrienne Bolland, 1921.
(Dpto.Doc.Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires)

di Parigi e in teatri regionali, guadagnandosi fama di eleganza e stringendo un sodalizio con il *couturier* Bernard, che nel 1910 (quando gli interessi di Hélène si erano da poco concentrati sull'aviazione) disegnò per lei uno speciale abito da indossare in volo. In quello stesso anno ella divenne la prima donna belga a ottenere il brevetto di pilota, e si aggiudicò inoltre la Coupe Femina grazie a un volo senza scalo di 167 chilometri in due ore e 35 minuti (nel 1911 questo record fu battuto da Marie Marvingt). Nel 1913 Hélène Dutrieu fu la prima aviatrice a ricevere la Légion d'honneur; parecchi decenni più tardi, nel 1956, istituì lei stessa l'annuale Coupe Hélène Dutrieu-Mortier, per il più lungo volo senza scalo compiuto da aviatrici belghe o francesi. – Pierre Philippe, Jay Weissberg

developed a reputation for elegance and was associated with the couturier *Bernard, who in 1910 designed a special flying outfit for her soon after her interests shifted to aviation. Not only did she become the first Belgian woman to get her pilot's license that same year, but she also won the Coupe Femina for a non-stop flight of 167 km in 2 hours 35 minutes (in 1911, Marie Marvingt beat her record). In 1913, Dutrieu was the first aviatrix to receive the Légion d'honneur; several decades later, in 1956, she created the annual Coupe Hélène Dutrieu-Mortier, for Belgian or French woman pilots making the longest non-stop flight.*

Pierre Philippe, Jay Weissberg

[LA VIE AÉRIENNE. SUR L'AÉRODROME D'ORLY, MADEMOISELLE ADRIENNE BOLLAND A BATTU SON PROPRE RECORD EN EXÉCUTANT 212 FOIS LE LOOPING] (FR 1924)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 1'02"; una didascalia/*one intertitle:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Adrienne Bolland (1895-1975) rivolse l'attenzione ai cieli verso la fine del 1919, e ottenne il brevetto di pilota dopo due soli mesi di lezioni. Sotto l'ala protettrice del costruttore di aerei René Caudron, fu la prima donna a pilotare un aereo oltre la Manica partendo dalla Francia, il 25 agosto 1920. Nel 1921 affrontò le Ande argentine, sorvolandone la vetta più alta a 6.962 metri: eccezionale impresa, considerate le modeste caratteristiche del suo apparecchio. Ella divenne la più attiva e popolare aviatrice di Francia; politicamente fu una convinta militante di sinistra, amica di Pierre Cot, Jean Moulin, André Malraux. – Pierre Philippe, Jay Weissberg

Adrienne Bolland *(1895-1975) turned her attention to the skies in late 1919, getting her pilot's license after just two months of lessons. Taken under the wing of aircraft manufacturer René Caudron, she became the first female pilot to cross the English Channel from the French side, on 25 August 1920. In 1921, she tackled the Argentine Andes, flying over the highest peak at 6962 metres – an extraordinary achievement considering the limited capabilities of her plane. Bolland became the most active and popular air acrobat in France; politically she was a committed leftist, befriending Pierre Cot, Jean Moulin, and André Malraux.*

Pierre Philippe, Jay Weissberg

L'AUTRE AILE (FR 1924)

REGIA/DIR: Henri Andréani. SCEN, ADAPT: C.F. [Charles-Félix] Tavano, dal romanzo di/*from the novel by* [Ricciotto] Canudo, *L'Autre Aile. Synthèse romanesque de la vie et de la mort des ailés* (Paris, 1922; pubblicato a puntate su/*serialized in* Le Figaro, 12.1920). cartelli TITLE DES: Sach. PHOTOG: André Dantan, Albert Cohendy. COST: Paul Poiret. CAST: Marthe Ferrare (*Hélène Tarnière*), Jean Murat (*Robert Vraie*), Charles Vanel (*Gaston Lager*), Mary Harald (*Diane de Kenn [dancer, girlfriend of Gaston]*), Claude France (*Comtesse d'Aibet [Hélène's friend]*), André Bertoux (*Raymat, the aviator*). PROD: M. Dal Médico, Dal-Film. DIST: Établissements Louis Aubert (Paris). RIPRESE/FILMED: 1923, locs: Le Bourget; consulenza aeronautica/aviation consultant: Commander Félix Brocard, escadrille "Les Cigognes" USCITA/REL: 11.01.1924 (anteprima per esercenti/*trade screening:* 06.11.1923). COPIA/COPY: 35mm, 1714 m. (orig. 2068 m.), 75' (20 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

"C'est mon offrande, j'ai renoncé à toute ma vie de femme. Je serai plus forte que l'espace assassin. " ("È la mia offerta, ho rinunciato a tutta la mia vita di donna. Sarò più forte dello spazio assassino.") – Canudo

Nel 1920 Ricciotto Canudo (1877-1923), colui che per primo introdusse l'espressione "la settima arte" per descrivere il cinema, iniziò a pubblicare a puntate sulle pagine di dicembre di *Le Figaro* il suo romanzo breve *L'Autre Aile*, che uscì poi in volume nel 1922 presso Eugène Fasquelle. L'opera rientrava tra quelli che l'autore definì "les romans des foules nouvelles" ("i romanzi delle nuove folle"), in cui, con uno stile letterario stringato e sintetico non appesantito da passaggi descrittivi, egli cercava di illustrare la vita "moderna" con il suo contorno di tecnologia, velocità e nuovi modi di trasporto. Nel 1923 l'autore-poeta riprese il testo iniziale trasformandolo in un "roman visuel," una sorta di cineromanzo integrato da foto tratte dal film, che fu pubblicato in volume l'anno successivo. Non si trattava di una normale riedizione suddivisa in capitoli, bensì di una nuova struttura articolata in brevi paragrafi, ciascuno dei quali descriveva un'inquadratura, con inserti dai bordi nero che rappresentavano le didascalie. Se il film di Henri Andréani (girato nel 1923 e uscito nel 1924) segue fedelmente le asciutte ellissi del romanzo originario, Canudo sembra inventare un film dall'estetica ancor più barocca (con spettacolari doppie esposizioni) e melodrammatica (l'eroina appare in inquadrature multiple, mentre si torce le mani angosciata).

Se il nome di Canudo è sopravvissuto, quello di Andréani è caduto nell'oblio; la sua carriera non riuscì a superare la transizione al sonoro. Prima della Grande Guerra si era specializzato in film storici e religiosi (*Le Jugement de Salomon*, 1910; *Les Enfants d'Edouard*, 1914), cogliendo un lusinghiero successo e dirigendo per la Pathé Frères la serie intitolata "Le Film Biblique". Fu inoltre uno dei (numerosi) assistenti di Abel Gance durante le riprese di *Napoléon.* Per *L'Autre Aile* Andréani riunì attori popolari che fece però recitare fuori ruolo, tra cui la cantante dell'Opéra-Comique Marthe Ferrare, al suo terzo film, e Mary Harald, adatta per il suo aspetto a ogni tipo di ruolo orientaleggiante (e nota soprattutto come eroina eponima in *Tih-Minh* di Feuillade), qui confinata nella parte relativamente secondaria della donna gelosa. Tra i principali interpreti maschili, Jean Murat, che di solito incarnava personaggi sgradevoli, è il brillante giovane aviatore, mentre Charles Vanel è il pilota infelice in amore, manipolato dall'amante. Due anni dopo René Clair scelse questi

"This is my offering; I have given up entirely my life as a woman. I shall be stronger than murderous space." ("C'est mon offrande, j'ai renoncé à toute ma vie de femme. Je serai plus forte que l'espace assassin.") – Canudo

In 1920, Ricciotto Canudo (1877-1923), the man who first used the expression "the seventh art" to describe cinema, launched a serialization of his short novel L'Autre Aile *in the December pages of* Le Figaro*, subsequently published in book form by Eugène Fasquelle in 1922. The story forms part of what the author called "les romans des foules nouvelles" ("novels of the new crowds"), using a sparse, summary writing style unburdened by descriptive passages, and focused on "modern" life, its technology, speed, and new modes of transportation. In 1923 the author-poet went back to his initial text and turned it into a "roman visuel," a sort of cine-novel, complemented with photos from the film, which appeared in book form the following year. This was no standard reissue divided into chapters, but rather a new construction made up of short paragraphs, each describing a shot, with black-bordered inserts representing intertitles. While Henri Andréani's 1924 film (shot in 1923) is faithful to the dry ellipses of the initial novel, Canudo seems to invent a film with an aesthetic that was even more flamboyant (spectacular double exposures) and melodramatic (the heroine is described in multiple shots wringing her hands in pain).*

*Thanks to this film, Canudo's name endured while Andréani's fell into oblivion; his career failed to survive the transition to sound. Before the Great War he had specialized in historical and religious films (*Le Jugement de Salomon*, 1910;* Les Enfants d'Edouard*, 1914), achieving a degree of success and directing a series under the banner "Le Film Biblique" for Pathé Frères. He was also one of the (numerous) assistants of Abel Gance during the shooting of* Napoléon. *For* L'Autre Aile*, he brought together popular actors who could be seen playing against type, including the Opéra-Comique singer Marthe Ferrare, in her third film, and Mary Harald, whose features lent themselves to every kind of Orientalizing role (she remains best known as the eponymous heroine of Feuillade's* Tih-Minh*), here playing the rather minor role of the jealous woman. Of the male leads, Jean Murat, used to playing disagreeable characters, is the brilliant young flyer, and Charles Vanel is the aviator unhappy in love and manipulated by his*

due ultimi attori per un altro film di argomento aeronautico, *La Proie du vent*, prodotto dalla Albatros.
Sia nel romanzo di Canudo che nel film si coglie l'eco del fascino esercitato dalle aviatrici dell'epoca pionieristica, come Raymonde de Laroche (i cui splendidi abiti rivivono nei costumi creati per il film da Paul Poiret), Marie Marvingt e Adrienne Bolland, che nel 1920 superò in volo la Manica. Canudo non si limita però a ritrarre un personaggio femminile fiero e indipendente; dipinge anche l'affresco di un'intera società in decadenza che, a quattro anni dalla fine della guerra, costringe gli eroici piloti di un recente passato a sopravvivere unicamente come macchine da sfruttare, e nella quale i ricordi delle sofferenze comuni sono cancellati dagli interessi del capitalismo (e talvolta dall'amore). Se da un lato Andréani preferì non evocare direttamente questo lato oscuro, dall'altro scelse attori come Jean Murat, che in guerra era stato pilota dell'aviazione, e Charles Vanel, che era stato ferito due volte: uomini che incarnavano l'esperienza della "guerra combattuta per porre fine a tutte le guerre". I flashback dei loro trascorsi bellici acquistano in tal modo un significato ancor più pregnante.
L'Autre Aile uscì nelle sale subito dopo la morte di Canudo nel novembre 1923, e si guadagnò la copertina di *Ciné-Miroir*; fu però criticato da *Cinémagazine* per la mancanza di originalità e l'incapacità di valorizzare gli attori. Rimane tuttavia notevole per le numerose scene aeree, le ampie riprese in esterni all'aeroporto di Le Bourget e gli sfarzosi costumi disegnati da Paul Poiret; si segnala per l'attenta cura del colore e le artistiche didascalie decorate da motivi aeronautici (aeroplani, motori, eccetera). La metamorfosi dell'eroina da malinconica donna elegante a persona d'azione, capace di farsi strada da sola nella vita, conferisce al film un'originalissima carica di energia.
Il film è stato restaurato nel 2016 dalla Cinémathèque française sulla base dell'originale nitrato negativo presente nelle sue collezioni. Il colore è stato reintrodotto tramite il processo Desmet, grazie alle indicazioni contenute nelle note di imbibizione sul negativo e sul positivo imbibito. La trama è stata ricostruita con l'aiuto del cineromanzo del 1924, conservato presso la Cinémathèque française. – Wafa Ghermani

I modelli di Poiret per *L'Autre Aile*
Ben pochi ricordano che, tra il 1923 e il 1925, il famoso *couturier* francese Paul Poiret (1879-1944), entusiastico fautore del modernismo, collaborò a una serie di film, in un periodo di gravi difficoltà finanziarie della sua casa di moda (nel 1924 essa fu acquisita da un consorzio guidato da Georges Aubert, che raggruppò parecchi nomi della *haute couture* parigina fino al crollo di Wall Street, che ne segnò la totale scomparsa).
Abituato a creare abiti per il teatro e i grandi balli dell'alta società, oltre che décor e accessori (prodotti dal suo Atelier Martine, una scuola-laboratorio cui aveva dato il nome della nipote), Poiret tentò la fortuna in America nel 1922, realizzando i fastosi costumi della commedia musicale *Orange Blossoms* di Victor Herbert, e l'anno successivo quelli del film di Alan Crosland *The Enemies of Women* (Cosmopolitan Productions), interpretato da Alma Rubens. Negli anni 1923-1924 Poiret lavorò a tre celebri film francesi, *La Garçonne* di Armand du Plessy (censurato), *L'Inhumaine* di Marcel L'Herbier e *Le Fantôme du Moulin Rouge* di René

mistress. René Clair reunited these last two actors in another aviation film two years later, La Proie du vent, *produced by Albatros.*
Canudo's novel and the film both echo the fascination exerted by pioneering aviatrixes such as Raymonde de Laroche (whose beautiful attire recalls the dresses created for the film by Paul Poiret), Marie Marvingt, and Adrienne Bolland, who flew across the English Channel in 1920 . Yet beyond the depiction of a strong and independent female character, Canudo paints a portrait of a society in decay, four years after the end of the war, in which the aviation heroes of yesteryear are forced to survive as machines to be exploited, and where memories of shared suffering are submerged by the interests of capitalism – and sometimes love. Even if Andréani chose not to present a direct evocation of this darker side, he selected actors such as Jean Murat, himself an aviator during the war, and the twice-wounded Charles Vanel, men who embodied the experience of "the war to end all wars". Flashbacks of their wartime past only become more pregnant with meaning.
L'Autre Aile *came out just after Canudo's death in November 1923, and made the cover of* Ciné-Miroir, *but the film was criticized by* Cinémagazine *for lacking originality and under-using its actors. However, it remains striking for its numerous aerial scenes, extensive location shooting at Le Bourget airport, and the lavish wardrobe designed by Paul Poiret, in addition to a special attention to colour, and art intertitles featuring aerial motifs (airplanes, motors, etc.). The transformation of the heroine from a tearfully elegant woman to a person of action, able to cope on her own, lends the film an entirely individual energy.*
The film was restored in 2016 by the Cinémathèque française from the original nitrate negative in its collections. Colour was reintroduced via the Desmet process, thanks to the indications of tinting notes on the negative and tinted positive. The narrative was reconstructed with the help of the 1924 cine-novel housed at the Cinémathèque française. – Wafa Ghermani

***Poiret's fashions for* L'Autre Aile**
It is scarcely remembered that the famous French couturier *Paul Poiret (1879-1944), a passionate advocate of modernism, worked on a number of films between 1923 and 1925, at a time when his fashion house was facing serious financial problems. (In 1924 it was acquired by a consortium headed by Georges Aubert, grouping together several Parisian* haute couture *establishments prior to the Wall Street Crash, which led to their total demise.)*
Accustomed to creating dresses for the theatre and grand social balls, and décor and accessories (produced by his Atelier Martine, a school and workshop named after his granddaughter), Poiret tried his luck in America in 1922, producing spectacular costumes for the Victor Herbert musical comedy Orange Blossoms, *and one year later for Alan Crosland's film* The Enemies of Women *(Cosmopolitan Productions), starring Alma Rubens. In 1923-1924 Poiret was engaged on three celebrated French films,* La Garçonne

L'Autre Aile, Henri Andréani, 1924. (Collection Musée Gaumont, Paris)

Clair, per i quali produsse i costumi e parte delle decorazioni dei set, oltre a tappeti e mobili realizzati dall'Atelier Martine. Nel 1925, infine, partecipò alla lavorazione di *La cavalcata ardente* di Carmine Gallone e *Le Double amour* di Jean Epstein.

L'Autre Aile di Henri Andréani è invariabilmente trascurato, benché il "roman visuel" (o "ciné-novel"), illustrato con foto di scena del film, sia stato pubblicato da Fasquelle nel 1924 (anche *Le Fantôme du Moulin Rouge* di René Clair apparve sotto forma di "ciné-novel" nel 1925). Gli abiti della protagonista Marthe Ferrare offrono un ottimo esempio dello stile orientale delle collezioni 1922-1923 di Poiret, soprattutto nella scena che si svolge nel salotto cinese di Hélène: qui ella indossa un corpino aderente, la cui squadrata parte superiore di satin termina in un collo alto, una gonna finemente pieghettata e maniche di chiffon lunghe e larghe, decorate con fasce di paillettes nere. Altre creazioni della stagione 1922-23 di Poiret ispirano l'abito che Hélène indossa alla manifestazione aeronautica nelle prime scene del film, con uno scialle di chiffon trapuntato d'oro e una lunga e ampia gonna a balze smerlate; come pure l'abito da sera di broccato di seta floreale, con orlo asimmetrico, in cui la ammiriamo nell'atrio dell'aeroporto alla vigilia del suo primo volo in solitario. Questo modello si può confrontare con l'illustrazione dell'abito da sera "Le Pouf" di Poiret, apparsa su *La Gazette du Bon Ton* n. 7, 1924, tavola 38, opera di A. E. Marty.

Nel film Poiret fa riferimento al proprio stile, e anche altri abiti sono attribuibili a lui: la giacca riccamente decorata che Mary Harald, nel ruolo di Diane de Kenn, indossa al campo di aviazione, e anche il suo vestito orientale; ma soprattutto il primo modello in cui compare Claude France, interprete della contessa d'Aibet, comprendente un *chapeau marquise* (cappello a tricorno), e un abito stampato assai simile a quello che ammiriamo in un'altra illustrazione di A. E. Marty dedicata a un vestito di Poiret denominato *La Biche apprivoisée* (La cerbiatta addomesticata), su La *Gazette du Bon Ton* n. 4, 1922, tavola 32.

Benché Poiret non amasse affatto i modelli sportivi, in questo film la stessa natura del personaggio dell'eroina lo costrinse a realizzarli: per l'aviatrice disegnò quindi una giacca di camoscio frangiata simile a quella che aveva già creato nell'estate del 1922, in uno stile western che gli era caro. Si ricordò probabilmente del personaggio di Hélène Tarnière nel 1925, quando la sua modista Madeleine Panizon ideò una giacca di camoscio con cappuccioper i viaggi in motocicletta e in aereo, che vinse il *Prix d'honneur* all'Exposition des Arts Décoratifs di Parigi. Poiret riservò il suo approccio storicizzante alle scene sentimentali che concludono il film: qui Hélène indossa un modello ispirato all'epoca di Luigi XIII, dalle voluminose maniche increspate terminanti in polsini merlettati.

Françoise Tétart-Vittu

by Armand du Plessy (censored), Marcel L'Herbier's L'Inhumaine, *and* Le Fantôme du Moulin Rouge *by René Clair, providing costumes, part of the set decoration, and rugs and furniture from his Atelier Martine. Finally, in 1925, he worked on Carmine Gallone's* La cavalcata ardente *and Jean Epstein's* Le Double amour.

Henri Andréani's L'Autre Aile *has invariably been overlooked, but the "roman visuel" (ciné-novel), illustrated with stills from the film, was published by Fasquelle in 1924 (René Clair's* Le Fantôme du Moulin Rouge *also appeared in "ciné-novel" form, in 1925). Star Marthe Ferrare's dresses exemplify the Oriental style of Poiret's 1922-1923 collections, especially in the scene set in Hélène's Chinese drawing-room, in which she wears a form-fitting bodice topped by a square piece of satin ending in a high-necked collar, finely pleated skirt, and long, wide chiffon sleeves trimmed with bands of black paillettes. Other Poiret creations of 1922-23 inspired the dress she wears at the air show at the beginning of the film, which has a chiffon overlay decorated with a gold-thread weave and a long, full skirt with scalloped flounces; as well as the evening dress in silk floral brocade with an asymmetrical draped hem worn in the airport lounge on the eve of her maiden solo flight – which can be compared with the fashion plate of the Poiret evening gown "Le Pouf", in* La Gazette du Bon Ton, *no. 7, 1924, plate 38, by A. E. Marty.*

In the film, Poiret references his own style, and other dresses can also be attributed to him: the richly patterned coat worn by Mary Harald as Diane de Kenn at the airfield, as well as her Oriental dress; and especially the first dress worn by Claude France as the Countess d'Aibet, sporting a chapeau marquise *(tricorne hat), and a print dress very similar to one in another fashion plate by A. E. Marty illustrating a dress by Poiret, entitled* La Biche apprivoisée *(The Tame Deer), in* La Gazette du Bon Ton, *no. 4, 1922, plate 32.*

Despite Poiret's distaste for sports fashions, the very nature of the heroine's role in this film obliged him to espouse it, and he designed a fringed suede jacket for the aviatrix similar to one he had created in the summer of 1922, with a Western idiom he was fond of. He must also have remembered the character Hélène Tarnière in 1925, when his milliner Madeleine Panizon created a suede jersey hood for motoring or flying which won the Prix d'honneur *at the Exposition des Arts Décoratifs in Paris. Poiret kept his historicizing approach in reserve for the film's final sentimental scenes, when Hélène wears a Louis XIII-inspired dress with voluminous sleeves trimmed with ruffles, and frilled cuffs. – Françoise Tétart-Vittu*

Occhi nelle tenebre

Il cinema è una forma di intrattenimento visivo. Non sorprende quindi che i cineasti siano ossessionati dai temi riguardanti la vista o la sua privazione. L'incapacità di vedere offre uno spunto narrativo intensamente drammatico, che raggiunge il punto culminante nel momento in cui la vista viene riacquistata. Che si tratti di drammi, comiche o persino di documentari, le trame sono spesso congegnate in modo tale da condurre a "vedere meglio".

Tra i film della collezione Desmet di quest'anno ci sono più drammi che comiche. Le conseguenze dell'impossibilità di riconoscere un volto o di leggere una lettera e di dipendere costantemente dagli altri, sono così sconvolgenti che la cecità viene utilizzata assai più spesso, sembra, in contesti drammatici.

Come al solito, anche quest'anno la selezione è composta da film a soggetto e documentari (del periodo 1910-1915), che trattano il medesimo tema in modi assai differenti. Ce ne sono vari in cui uomini e donne perdono la vista e poi la riacquistano; c'è anche una sfilata di moda di beneficenza a favore dei non vedenti; in altri i protagonisti si fingono ciechi e in altri ancora la cecità viene guarita grazie a interventi di chirurgia. – Elif Rongen-Kaynakçi

For a Better Vision

Cinema is visual entertainment. It seems only fair then that filmmakers are obsessed with themes around seeing and not seeing. Not being able to see provides an intensely dramatic plot, with regaining one's vision often constituting the climax. Whether melodramas, comedies, or even documentaries, plots are often constructed in such a way to achieve "better vision".

This year's Desmet selection contains fewer comedies and more dramas. The consequences of not being able to recognize a face or read a letter, and constantly being dependent on others, are so powerful that blindness seems to be more often used for drama.

As usual, this year's compilation consists of fiction and non-fiction films (from 1910-1915), relevant to the same theme in very different ways. The programme brings together various films in which men or women go blind and then recover their vision; there's also a charity fashion show to help the blind, as well as films in which characters pretend to be blind, and others in which doctors perform eye surgery to overcome blindness. – Elif Rongen-Kaynakçi

Ad eccezione di *A Flash of Light*, tutti i film provengono da/*Except for* A Flash of Light, *all films are from* EYE Filmmuseum, Amsterdam.

MIEUX VALAIT LA NUIT (Was ik maar blind gebleven) (FR 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Éclair. COPIA/COPY: 35mm, 214 m., 11'26" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); did./*titles:* NLD.
Preservazione a colori effettuata nel 1990 usando un internegativo/*Preserved in colour in 1990 using an internegative.*

Mentre si prepara a uscire di casa col marito, Simone perde la vista a causa di un'improvvisa esplosione che le divampa dinanzi al volto mentre la cameriera la sta aiutando ad acconciarsi i capelli (vediamo l'incidente da una stanza vicina, tramite l'immagine riflessa in uno specchio, mentre in primo piano il marito di Simone legge il giornale). I medici le comunicano che non potrà più vedere. Suo marito, pur accudendola amorevolmente, alla fine si innamora di una delle migliori amiche di lei. Nella convinzione che ella non potrà mai vederli insieme, gli amanti abbandonano ogni prudenza. Simone però sperimenta in segreto una cura alternativa che la guarisce. Corre dal marito per dargli la buona notizia, ma lo sorprende tra le braccia dell'amante e si accascia col cuore spezzato.

Ben poco sappiamo di questo misterioso film Éclair. L'identificazione del titolo non è certa, e le fonti scritte non ci offrono informazioni sul cast. A nostro avviso Simone è interpretata da Renée Sylvaire, e la sua rivale da Cécile Guyon. È possibile che il marito sia André Liabel, veterano della Éclair? – Elif Rongen-Kaynakçi

While preparing to go out with her husband, Simone is blinded by a sudden explosion in her face while her maid helps her do her hair (this accident is shown in a neighbouring room via a reflection in a mirror, while her husband reads a newspaper in the foreground). The doctors tell her she can never see again. Despite giving Simone loving care, her husband eventually grows fond of one of her best friends. The lovers get careless, trusting that Simone can never see them together. But Simone secretly tries an alternative cure which does heal her. She rushes to tell her husband, only to witness him in the arms of his lover, and collapses of a broken heart.

Not much is known about this mysterious Éclair film. The identification of the title is not fully confirmed, and no information about the cast is available in written sources. We believe that Simone is played by Renée Sylvaire , and her rival by Cécile Guyon. Could the husband be the Éclair veteran André Liabel?

Elif Rongen-Kaynakçi

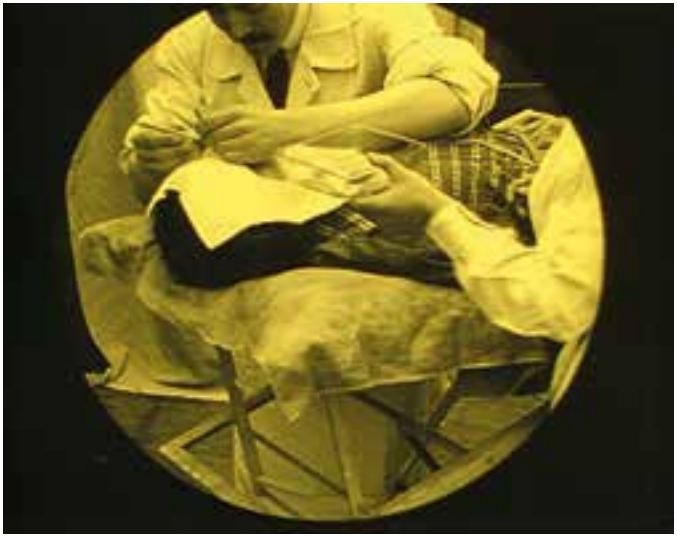
AMMA, LE VOLEUR AVEUGLE (FR 1912)

REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Pathé Frères (The Japanese Film). COPIA/COPY: incomp., DCP, 4'45"; didascalie mancanti/*intertitles missing.*

Ecco il riassunto della trama contenuto nel catalogo Pathé: "Dopo aver curato i suoi bonsai, la delicata Fior di Loto si sente stanca e fa chiamare un massaggiatore. Ripone i gioielli in un cofanetto prezioso che infila

The plot, as related by the Pathé Catalogue: "The delicate Lotus Flower is tired after attending to her bonsai trees, and calls for a masseur. She leaves her jewels in a precious box and slips them under

Le Coeur et les yeux, Emile Chautard, 1911. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)



Le Coeur et les yeux, Emile Chautard, 1911. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

sotto il cuscino, mentre la cameriera fa entrare il massaggiatore Amma che, come tutti i suoi colleghi in Giappone, è cieco (o almeno sembra tale). In breve Fior di Loto si addormenta e il massaggiatore approfitta della situazione per frugare nella stanza. Nota il cofanetto sotto la testa di lei e cerca di impadronirsene, ma sveglia la dormiente. Dopo una breve lotta, Fior di Loto sviene e Amma fugge col bottino. La cameriera avverte la padrona, e il malfattore viene scoperto e punito."

Solo 108 degli originali 280 metri di questo film sono stati ritrovati e identificati nel 2014. La parte superstite dovrebbe corrispondere alla seconda metà del film: vediamo il massaggiatore "cieco" accompagnato alla porta dalla cameriera, che poi torna dalla padrona e scopre il cofanetto di legno svuotato. Ella sveglia Fior di Loto, che si dispera per la rapina. Nel frattempo giunge un poliziotto; viene convocato il giardiniere; tutti inseguono Amma, che è nascosto su un albero in giardino. Ne segue una colluttazione, il ladro è catturato e i gioielli recuperati.

Il nitrato originale è imbibito e virato. Per ora, tuttavia, il film è preservato solo sotto forma di un duplicato negativo in bianco e nero. Mancano le didascalie. Il DCP si basa sulla scansione HD del duplicato negativo ricavato dal nitrato nel 2014 presso l'Haghefilm .

Elif Rongen-Kaynakçi

her pillow while her maid brings in the masseur Amma, who, like all his colleagues in Japan, is blind, or at least seems to be. Lotus Flower soon falls asleep; the masseur, taking advantage of her slumber, searches the room. Noticing the box resting under her head, he tries to take it, but awakens the sleeper. After a short struggle Lotus Flower faints and Amma runs away with his booty. The maidservant alerts her mistress. Amma is discovered and punished."

Only 108 metres of this film (of the original 280 m.) were found and identified in 2014. This is believed to be the second half of the film. It only shows the "blind" masseur being escorted out by the maidservant, who then goes to check on her mistress and finds the wooden box is empty. She wakes up her mistress, who is distraught at the robbery. In the meantime, a policeman arrives and the gardener is summoned; they all go after Amma, who is hiding up a tree in the garden. A struggle ensues, the thief is captured, and the jewellery is recovered.

The original nitrate is tinted and toned. However, for the moment the film is preserved via a black & white duplicate negative only. The intertitles are missing. The DCP is based on the HD scan of the duplicate negative made from the nitrate in 2014 at Haghefilm

Elif Rongen-Kaynakçi

LE COEUR ET LES YEUX (Ziek hart et zieke oogen) (US: **Hearts and Eyes**; GB: **The Heart and the Eyes)** (FR 1911)
REGIA/DIR, SCEN: Émile Chautard. CAST: Cécile Didier (*Cécile Aubry [Dutch print: Cecilie]*), Philippe Damorès (*Dr. Paul Humbert*), Maria Fromet (*Jeanne Aubry*). PROD: ACAD [Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques]. DIST: Éclair. COPIA/COPY: 35mm, 182 m., 9'35" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); did./*titles:* NLD. Desmet Collection. *Preserved in colour in 1989 using an internegative.*

Cécile perde la vista mentre pulisce un paio di guanti con la benzina. Dal momento che ella è l'unica fonte di sostentamento per la sorellina Jeanne, le due fanciulle cadono in miseria e alla fine perdono anche la casa. Jeanne chiede l'elemosina ai passanti; uno di costoro, si scopre, è il dottor Humbert, oculista, che si offre di operare Cécile. L'intervento ha successo, e quando Cécile recupera la vista il dottore si è già perdutamente innamorato della bella paziente.
L'Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques (ACAD) venne fondata a Parigi nel 1910. Uno dei fondatori fu Émile Chautard (1864-1934), regista e attore teatrale. Questa casa di produzione, che era una consociata della Éclair, avrebbe dovuto fare concorrenza a Film d'Art e S.C.A.G.L.; come queste, puntava a realizzare adattamenti cinematografici di celebri classici della letteratura e di opere famose di autori contemporanei. Questo film è l'adattamento del popolare romanzo omonimo del prolifico autore Pierre Sales (1854/56?-1914). – Elif Rongen-Kaynakçi

Cécile is blinded while cleaning a pair of gloves with benzine. As she is the sole provider for her little sister Jeanne, they now become poor and eventually homeless. Jeanne begs money from strangers, one of whom turns out to be Dr. Humbert, an eye specialist, who offers to operate on Cécile's eyes. The surgery is successful, and by the time Cécile has regained her sight the doctor has desperately lost his heart to his beautiful patient. The Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques (ACAD) was established in 1910 in Paris, with the stage actor and director Émile Chautard (1864-1934) as one of its founding partners. A subsidiary of Éclair, the company was meant to compete with Film d'Art and S.C.A.G.L., and similarly aspired to make film adaptations of celebrated literary classics and popular works by contemporary authors. This film is an adaptation of a popular novel of the same title by the prolific author Pierre Sales (1854/56?-1914).
Elif Rongen-Kaynakçi

[MESSTER-WOCHE:] MODESCHAU IM ZOO (DE, c.1915)
REGIA/DIR: ?. PROD: Messters Projektion. COPIA/COPY: frammento/*fragment*, 35mm, 60 m., 2'56" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. Stampa effettuata da Haghefilm nel 2009 da un internegativo del 1988. / *Printed in 2009 at Haghefilm, from an internegative made in 1988.*

In questo breve frammento del filmato di un cinegiornale *Messter-Woche* non compaiono persone non vedenti o colpite da altre menomazioni della vista. Assistiamo invece a una sfilata di moda organizzata per beneficenza a favore dei veterani di guerra ciechi. Il Kriegsblindenheim, ospizio per i ciechi di guerra, venne fondato nel 1915 a Berlino, in Bellevuestrasse 12, dalla signora Ernst Von Ihne, moglie di un famoso architetto, che a quanto risulta spese l'intero proprio patrimonio per aiutare i ciechi di guerra a reinserirsi nella società. Nell'aprile 1917, dopo la morte del marito, ella aprì anche una biblioteca per i ciechi di guerra.
Tra gli abiti che ammiriamo nel filmato vi sono modelli del sarto berlinese Christoph Drecoll. I cappelli provengono dalla Seidenhaus (Casa della seta) della ditta Gebrüder Frank (Fratelli Frank) di Monaco. Anche le modelle che sfilano e posano sull'unica passerella sono menzionate nei titoli, che le indicano come "signorine Tönnessen, Liebe, Hansen e altre". Le "signorine Tönnessen" sono forse le modelle ingaggiate dalla fotografa americana Beatrice Tonnesen (1871-1958), pioniera della fotografia artistica commerciale, per le prime immagini pubblicitarie realizzate dal vivo; la sua attività abbraccia gli anni 1896-1930. – Elif Rongen-Kaynakçi

This short fragment of a Messter-Woche *newsreel item doesn't really contain anyone blind or otherwise visually impaired. Instead, it features a charity fashion show held for blind war veterans. Kriegsblindenheim, a home for the war blind, was established in 1915 at Bellevuestrasse 12 in Berlin by Mrs. Ernst Von Ihne, the wife of an acclaimed architect, who reportedly spent her entire fortune on helping the war blind to reintegrate into society. After the passing of her husband in April 1917, she also started a library for the war blind.*
The fashions shown in the film include designs by Christoph Drecoll in Berlin. The headwear is from the Seidenhaus (Silk House) of the Gebrüder Frank (Frank Brothers) in Munich. The models strolling and posing in the single parlour set are also credited, as "Misses Tönnessen, Liebe, Hansen and others". The "Misses Tönnessen" may possibly refer to models hired by the pioneer American commercial art photographer Beatrice Tonnesen (1871-1958) to pose for the earliest advertising pictures using live models; her business spanned 1896-1930. – Elif Rongen-Kaynakçi

WATER LILIES (De Waterlelie) (US 1911)
REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: Irmgard von Rottenthal (*Albertina*), ? (*Maurice*), ? (*zia/Aunt Mary*), ? (*la madre/Maurice's mother*). PROD: Vitagraph Company of America. RIPRESE/FILMED: 1910. USCITA/REL: 13.01.1911. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 282 m. (= 925 ft.; orig. 991 ft.), 14'51" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); did./*titles:* NLD. Preservazione/*Preserved:* 2010 (lab. Haghefilm).

Già nel 1911, i commentatori rifiutavano l'idea che si potesse perdere definitivamente la vista solo guardando il bagliore di un lampo: nella recensione di *Water Lilies*, ampiamente positiva, il critico di *The Nickelodeon* esprimeva riserve su quest'unica scena: "Nessun trucco di scena avrebbe potuto renderla convincente, poiché sembra

Even in 1911, commentators scoffed at the idea of someone being permanently blinded by merely looking at a flash of lightning: in his largely positive review of Water Lilies, *the critic for* The Nickelodeon *singled out just such a scene for his complaint: "No stage trickery could have made it convincing anyhow, because it*

intrinsecamente impossibile." Evidentemente non aveva letto i giornali, che spesso segnalavano episodi del genere. Certo, la scena di *Water Lilies* è presentata in maniera maldestra, ma ovviamente al regista e allo sceneggiatore (dei quali non conosciamo il nome) interessavano più le conseguenze che la causa della cecità di Maurice. Privo della vista, infatti, il giovane non può apprezzare lo splendore tersicoreo della *raison d'être* del film: la protagonista, baronessa Irmgard von Rottenthal.

Nata in Croazia intorno al 1890, ella era figlia del barone Josef von Rothenthal (a sua volta figlio illegittimo del principe Heinrich Reuß XX); perché abbia mutato l'ortografia del suo cognome in Rottenthal rimane un mistero. Nel 1906 era giunta negli Stati Uniti, ove frequentò i corsi di Rita Sacchetto e della signora Richard Hovey; quest'ultima era una delle principali insegnanti della tecnica Delsarte, teoria del movimento e dell'espressione la cui profonda influenza sulla danza moderna è ben nota. L'impatto di François Delsarte e della sua scuola sul cinema muto è stato però studiato solo di recente: l'interpretazione di Irmgard von Rottenthal in *Water Lilies* ci offre così l'affascinante possibilità di osservare la tecnica delsartiana trasportata nella sua interezza sullo schermo. Anche quando non danza, la baronessa è tutta concentrata sulla gestualità: le mani e le braccia sono incredibilmente espressive, quasi come in una pantomima, così da riflettere i suoi stati d'animo e le bellezze della natura. Come poeticamente notò *Moving Picture World*, Irmgard sembra "la lanugine di un cardo sfiorata da uno zefiro gentile". Nel film ella interpreta Albertina, una danzatrice che si esibisce per l'alta società (personaggio non dissimile dalla stessa Irmgard) e si innamora di Maurice, il quale, convalescente da disturbi cardiaci, soggiorna presso la zia. Colpito da cecità, il poveretto nega di amare Albertina, al solo scopo di esonerarla dal duro compito di accudire un infermo; ma il vero amore alla fine trionferà. Non tutti furono entusiasti; il critico di *Moving Picture News* brontolò: "questa signorina non dovrebbe avere il permesso di girare a piede libero. Sarebbe al suo posto in una cella imbottita".

Tra l'inizio e la metà degli anni Dieci, Irmgard fu l'artista prediletta dall'alta società per gli spettacoli di beneficenza; eseguiva le sue danze interpretative nelle magioni di Manhattan, Newport, Chicago e altre località. Tra i suoi ruoli più famosi si ricordano "Le tentazioni di Eva", in cui indossava due enormi foglie di fico, "Schmerzen" ove (incredibilmente) si esibiva con

Water Lilies, 1911. The Nickelodeon, 07.01.1911

seems to be inherently impossible." Apparently, he hadn't been reading the newspapers, which not infrequently featured just such stories. It's true the scene in Water Lilies *is weakly staged, but clearly the unidentified director and writer were more interested in the consequences of Maurice's loss of sight rather than the cause. For without an ability to see, the young man couldn't take in the terpsichorean magnificence of the film's* raison d'être, *its star Baroness Irmgard von Rottenthal.*

She was born in Croatia circa 1890, the daughter of Baron Josef von Rothenthal, an illegitimate son of Prince Heinrich XX Reuß – why she changed the spelling to Rottenthal remains a mystery. By 1906 she was in the U.S., where she became a pupil of Rita Sacchetto and Mrs. Richard Hovey, the latter a leading teacher of the Delsarte technique, a theory of movement and expression whose profound influence on modern dance is well known. Only recently however has the impact of François Delsarte and his acolytes on silent film acting been explored, and watching Rottenthal in Water Lilies *offers a fascinating opportunity to see Delsartean technique brought whole to the screen. The Baroness is all about gesture, even when not dancing: her hands and arms are ultra-expressive in an almost pantomimic way, reflecting her moods and the beauties of nature. As poetically stated by* Moving Picture World, *she's "like a thistle-down wafted by some gentle zephyr." In the film she plays Albertina, a dancer for high society (not unlike herself) who falls in love with Maurice while she's recovering at her aunt's from heart trouble. When he's struck blind, he claims not to love Albertina, so as to spare her the burden of looking after him; however, true love will out. Not everyone was enchanted – the critic for* Moving Picture News *grumbled, "The young lady should never have been allowed to run at large. Her place was in a padded cell."*

In the early-to-mid-1910s, she was high society's preferred artiste at charity functions, performing her interpretive dances in the mansions of Manhattan, Newport, Chicago, and beyond. Among her most popular roles were "Temptation of Eve," dressed in two giant fig leaves, "Schmerzen," performed (incredibly) with 30 pounds

quasi quindici chili di catene ai polsi e "Il pesciolino rosso", molto lodato per la sua fedele rappresentazione della natura. Nel 1914, Rodney Lee del *Toledo Blade* ne fu conquistato: "la baronessa ha la singolare capacità di esprimere la più varie emozioni con uno sguardo, con un cenno del capo, con un gesto delle mani eleganti e affusolate". Quelle stesse mani che, si diceva, persino Rodin aveva ammirato.
Le apparizioni cinematografiche di Irmgard sono ben poche: dopo *Water Lilies,* tornò sugli schermi con *Midnight at Maxim's* della Kalem (1915), in cui si esibisce in due dei suoi numeri speciali; nello stesso anno comparve poi nello *Hearst-Selig News Pictorial No. 61*, in cui danza a New York, nel Central Park. Verso la fine del 1916 ella sparisce completamente dalla stampa, con ogni probabilità perché il suo cognome tedesco non era il biglietto da visita più adatto, accingendosi l'America a entrare in guerra. Irmgard si spense a New York nel 1935, tre anni dopo la morte del suo secondo marito. Le mie ricerche sulla vita e la carriera di questa figura affascinante proseguono. – Jay Weissberg

of chains on her wrists, and "Gold Fish," praised for its fidelity to nature. In 1914, Rodney Lee of the Toledo Blade *enthused, "The Baroness possesses to an unusual degree the power of expressing various emotions by a glance of the eye, a turn of the head, and the use of her long, shapely hands." The self-same hands, it was said, which had been admired by Rodin himself.*
Rottenthal's film appearances are few: after Water Lilies, *she was absent from screens until Kalem's* Midnight at Maxim's *(1915), where she does two specialty numbers; later that year she was seen in* Hearst-Selig News Pictorial No. 61, *dancing in New York's Central Park. By late 1916 Rottenthal disappears from the press entirely, most likely because her German surname wasn't the best calling card in the lead-up to America's entry into the War. Rottenthal died in New York in 1935, three years after the death of her second husband. My research into the life and career of this fascinating figure is ongoing. – Jay Weissberg*

MR. MYOPE CHASSE (The Sportsman) (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 115 m., 5'06" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); titolo di testa/*main title:* ENG; senza didascalie/*no intertitles.* Preservazione/*Preserved:* 2011 (lab. Haghefilm), da una copia della collezione/*from an original print from the collection of the* Archive Film Agency, London.

Nel corso degli anni è diventato tradizionale inserire nella nostra selezione Desmet una comica con inseguimenti frenetici, in cui il ritmo si fa sempre più intenso per sfociare alla fine in una catastrofe generale. Per rispettare tale tradizione, quest'anno presentiamo Mr. Myope, cacciatore dalla vista corta. La miopia può costituire uno spunto comico naturale, allorché il protagonista non riesce a scorgere ciò che gli sta di fronte. Convinto di aver scovato la selvaggina, Mr. Myope spara a un vitellino condotto da due allevatori. Costoro si mettono ad inseguirlo (insieme all'animale) e si scatena il finimondo. Mr Myope fa precipitare un agricoltore che raccoglie le mele in cima a una scala, poi scaraventa al suolo una lavandaia, una fruttivendola che serve un cliente alla sua bancarella, un operaio che spinge una carriola, un bottegaio cinese e due individui che recano un canestro pieno di uccellini; tutti si uniscono all'inseguimento. Il cacciatore alla fine si rifugia a casa presso la moglie. Dopo aver pagato tutti i danni adotta il vitellino, e insieme alla moglie coccola e sfama la bestiola (che ora porta gli occhiali!), servendosi di un biberon collegato a un tubo. – Elif Rongen-Kaynakçi

Over the years it has become a tradition to include in our Desmet selection a breakneck-style chase comedy, where the action builds and everything comes crashing down in the end. In order not to break with tradition, we present Mr. Myope, a short-sighted hunter. Poor eyesight can be employed as a natural comedy element when a main character is unable to see what is right in front of him. Believing to have found game, Mr. Myope shoots at a young calf that has been tethered by two farm workers. They start to chase him with the calf, and mayhem ensues. He knocks down an apple picker with a ladder, a washerwoman, a shopkeeper waiting on her customer at a vegetable stall, a worker with a wheelbarrow, a china salesman, and two men carrying a basket of birds, and they all join in the chase. The sportsman finally heads home to his wife for safety. After paying off all the damages he adopts the calf, and he and his wife are left petting and feeding the animal (now wearing spectacles!), from a baby's milk bottle via a tube.
Elif Rongen-Kaynakçi

LE MENSONGE DE JEAN LE MANCHOT (Door bedrog voor een treurig leed bespaard) (FR 1911)
REGIA/DIR, SCEN: Michel Carré. CAST: Adrien Caillard (*Jacques Reynaud*), Paul Capellani (*Jean le Manchot)*, Marie Ernestine Desclauzas (*la madre/the mother*), Charles Mosnier (*il padre/the father*), Blanche Albane (*Jeanne Sabourée, la fidanzata/Reynaud's fiancée*). PROD: Pathé Frères – S.C.A.G.L. [Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettres]. COPIA/COPY: 35mm, 256 m., 12'29" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); did./*titles:* NLD.

Il capitano Reynaud è fidanzato con la bella maestrina Jeanne. Scoppiano disordini nella provincia dello Yunnan e Reynaud è inviato a combattere in Indocina. Passano due anni; tutti attendono il ritorno in Francia del capitano, compreso il suo migliore amico, Jean, che ha perduto un braccio; nel frattempo il vecchio padre di Reynaud rimane

Captain Reynaud is engaged to the pretty schoolteacher Jeanne. Following unrest in Yunnan province, Reynaud is called to fight in Indo-China. Two years go by, during which everyone waits for the captain to return to France, including his best friend, the one-armed Jean. In the meantime Reynaud's old father goes completely blind.

completamente cieco. Il capitano muore eroicamente in battaglia e i suoi averi vengono rispediti a casa. Tutti conoscono la tragica verità, tranne il padre del caduto, il quale crede che il figlio abbia fatto ritorno, poiché ha scoperto che il suo baule è stato riportato in casa. Per un pietoso riguardo verso i sentimenti dell'anziano, Jean indossa l'uniforme del caro amico scomparso e induce il padre a credere che Reynaud sia tornato dal fronte, pur mutilato di un braccio. Jeanne e Jean sono quindi obbligati a suggellare il loro patto d'amore, prendendosi in silenzio per mano.
Questo è uno dei pochi film interpretati dalla prestigiosa attrice teatrale francese Blanche Albane-Duhamel (il cui nome da nubile era Blanche Alice Sistoli, 1886-1975), moglie del famoso autore Georges Duhamel (1884-1966) dal 1909 fino alla morte di lui. Come il marito stesso ricordò in uno dei suoi libri, ella fu profondamente ammirata (tra gli altri) da André Gide e Jean Cocteau. – Elif Rongen-Kaynakçi

After Reynaud dies heroically during an attack, his belongings are sent home. While the others know the sad news, Reynaud's blind father believes his son is back when he discovers his trunk has been brought in. In an attempt to protect the old man's feelings Jean puts on his dear friend's uniform, leading the father to believe that his son has returned from the front, having only lost an arm, and Jeanne and Jean are compelled to pledge their troth, joining hands in a silent alliance.
This is one of the few films starring the influential French stage actress Blanche Albane-Duhamel (born Blanche Alice Sistoli, 1886-1975), who was the wife of the acclaimed author Georges Duhamel (1884-1966) from 1909 until his death. She was greatly admired by André Gide and Jean Cocteau among others, as recalled by her husband in one of his books. – Elif Rongen-Kaynakçi

BLINDENINSTITUUT EN OOGLIJDERSGASTHUIS TE BANDOENG

[Istituto per ciechi a Bandung/Institute for the Blind Home in Bandung] (NL, 1912-1913)
REGIA/DIR: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut, Amsterdam. COPIA/COPY: 35mm, 139 m., 6'45" (18 fps) , col. (imbibito/*tinted*, Desmet process); did./*titles:* NLD. Preservazione/*Preserved*: 1999 (lab. Haghefilm).

Questo documentario proveniente dalla collezione dell'Istituto coloniale presenta l'Ooglijdersgasthuis, la sede dell'Istituto per i ciechi nella colonia olandese di Bandung in Indonesia, fondato nel 1901 dal dottor C.H.A. Westhoff. Il filmato illustra la vita quotidiana dei pazienti presso la clinica e l'ospizio Regina Guglielmina: li vediamo fabbricare scope, intrecciare canestri e frequentare lezioni scolastiche. Nella drammatica sequenza finale il dottor Westhoff esegue un'operazione oculistica – non sono immagini adatte a spettatori impressionabili!
Nato nel 1848 a Nimega, C.H.A. Westhoff morì nel 1913 in Australia, a Sydney. Nel 1872, quand'era ancora un giovane medico, si recò per la prima volta in Indonesia. Nel 1884 rientrò in Olanda per specializzarsi in chirurgia oculistica, e nel 1900 tornò nuovamente in Indonesia, dove fondò l'Ooglijdersgasthuis. – Elif Rongen-Kaynakçi

This documentary from the Colonial Institute Collection shows the Ooglijdersgasthuis*, the Institute for the Blind facility at the Dutch colony of Bandung in Indonesia, which was established by Doctor C.H.A. Westhoff in 1901. The film shows the patients' daily life at the Queen Wilhelmina home and clinic, including making brooms, basket weaving, and schooling. It ends with rather graphic footage of an eye operation performed by Dr. Westhoff – not for those of a weak disposition!*
C.H.A. Westhoff was born in 1848 in Nijmegen, and died in 1913 in Sydney, Australia. He first went to Indonesia in 1872 as young doctor. After going back to the Netherlands in 1884 to specialize in eye surgery, in 1900 he returned to Indonesia, where he established the Ooglijdersgasthuis. *– Elif Rongen-Kaynakçi*

A FLASH OF LIGHT (US 1910)

REGIA/DIR: D.W. Griffith. SCEN: Stanner E.V. Taylor. PHOTOG: G.W. Bitzer. CAST: Charles West (*John Rogers, chimico/chemist*), Vivian Prescott (*Belle, la sorella minore/the younger sister*), Stephanie Longfellow (*la sorella maggiore/the older sister*), Verner Clarges (*papà/dad*); George D. Nicholls (*chirurgo/surgeon*), Wm. J. Butler (*medico/family doctor*), Grace Henderson (*Mrs. Walton, signora dell'alta società/society hostess*), Joseph Graybill (*Horace Dooley, impresario teatrale/stage impresario*), Tony O'Sullivan (*primo domestico/lead servant*), W.C. "Spike" Robinson (*secondo domestico/2nd servant*), Kate Toncray (*infermiera/nurse*), [Charles Craig, Gertrude Robinson, Alfred Paget, George Siegmann, Mack Sennett (*invitati al matrimonio/wedding guests*), Edward Dillon, Claire McDowell, Dorothy West, John Dillon, Guy Hedlund (*partecipanti serata mondana/at Mrs. Walton's soirée*), Guy Hedlund, Ruth Hart, John Dillon, Henry Lehrman(?) (*partecipanti ricevimento teatrale/at theatre party*)]. PROD: Biograph. RIPRESE/FILMED: 14-17.06.1910 (Biograph Studio, NY). USCITA/REL: 18.07.1910. COPIA/COPY: 35mm, 973 ft. (orig. c. 998 ft.), 17' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

In uno dei suoi Biograph più tormentati, Griffith conserva il colpo di scena più sconvolgente per la ripresa finale, in cui la rigidità della trama si scontra con le irresistibili metafore connesse ai temi della cecità e della luce. Nel salotto di casa, un chimico che ha perduto la vista attende che gli vengano tolte le bende. Gli stanno a fianco le due donne della sua vita: la frivola

In one of his most tortured Biographs, Griffith saves his wildest moment for his final shot, where his immovable plot meets the irresistible metaphors that go with blindness and light. In the front parlor of his home, the bandages of a blinded chemist are about to be removed. He is flanked by the two women in his life – his

moglie, che si accinge a lasciarlo perché trova soffocante la condizione di lui; e la mite e remissiva cognata, di lui segretamente innamorata, che approfittando della sua cecità lo ha indotto a credere di essere *lei* sua moglie. Le bende vengono rimosse ed egli vede – ossia comprende – chi si è veramente presa cura di lui. Ma la moglie, indietreggiando, fa cadere le pesanti tende del salotto e l'abbagliante luce del giorno acceca nuovamente il marito: questa volta per sempre. Disperata, ella fugge, lasciando il marito nuovamente cieco assieme alla donna che d'ora in poi sarà per lui i suoi occhi. Sopraffatto dalla commozione, egli si inginocchia e bacia l'orlo dell'abito di lei.

In un'unica, stupefacente inquadratura, Griffith (coadiuvato dal suo prolifico sceneggiatore Stanner E.V. Taylor) riesce a condensare i tradizionali nessi fra cecità morale, emotiva e fisica. Quella che all'inizio è la vicenda di un chimico accecato da uno dei suoi esperimenti si trasforma poi nella storia di due sorelle: l'una si crogiola nelle luci sfavillanti dell'alta società; l'altra, resa letteralmente invisibile dalla propria altruistica abnegazione, sfrutta le molteplici forme della cecità dell'uomo che desidera, assumendo il ruolo di moglie con l'aiuto di un anello che la sorella non porta più.

Agli occhi di uno spettatore post-moderno (e chi di noi sfugge a quest'etichetta?) il tratto saliente è la tensione tra lo scoperto moralismo del film e il medium in cui Griffith opera. Come osserva Scott Simmon nell'eccellente capitolo sulla donna nei film Biograph incluso nel volume *The Films of D.W. Griffith*, questa pellicola si pronuncia in maniera inequivocabile contro la corruttela delle apparenze superficiali e del divertimento frivolo. Per gli spettatori distratti le didascalie ribadiscono il concetto, ulteriormente sottolineato da Griffith grazie al montaggio alternato fra scene di feste e ricevimenti e scene di cura e assistenza all'infermo. Tuttavia, in quanto cineasta commerciale, Griffith è inevitabilmente legato proprio al mondo di lusso e ostentazione che stigmatizza. Come scrive Simmon: " 'Un lampo di luce' acceca per due volte il chimico, ma la stessa espressione definisce anche il meccanismo del cinema muto, e la moglie, [con i suoi vestiti eleganti e i suoi gioielli] viene esibita per noi, quali che siano le conseguenze."

Questo film, in cui la luce costituisce un'ossessione, culmina in un *coup de theatre* mirabile per sintesi e sublime nella sua ingenuità, che mette a nudo ogni contraddizione e (si può ben sostenere) è ricco di significati al di là delle intenzioni dello stesso Griffith. L'abbagliante esplosione di luce solare drammaticamente provocata dalla sorella divenuta celebre (ella è ora una diva dell'operetta) è un momento denso di ironie e significati molteplici. Come le lampade Cooper Hewitt (che producono appunto il fiammante e ultrateatrale effetto di luce solare), il sole che acceca nuovamente il chimico mette sotto i riflettori anche l'altra sorella, ponendola in cupo rilievo rispetto agli altri personaggi. Tuttavia, la rivelazione della sorella dal nobile carattere (che in quest'unico momento risplende più luminosa dell'altra) è essenzialmente un modo per drammatizzare la superiorità dell'ombra. La nuova caduta nella cecità porta il protagonista a guardare dentro di sé – il chimico riconosce e apprezza l'autentica virtù – e insieme serve a unire la nobile eroina, che preferisce lavorare nell'invisibilità, con un partner la cui cecità offre a lei l'occasione perfetta per continuare nella sua missione di sacrificio. – Russell Merritt

frivolous wife, who is ready to leave him because she finds his blindness stifling; and his long-suffering sister-in-law, who secretly loves him and who, thanks to his blindness, has fooled him into thinking she *is his wife. The bandages come off and he sees – i.e., understands – who has been caring for him. But his wife, recoiling, knocks down the heavy parlor drapes and the blaze of sunlight blinds her husband again – this time permanently. Aghast, the wife runs out, leaving her re-blinded husband with the woman who will now be his eyes for the foreseeable future. Overwhelmed, he kneels down and kisses the hem of her dress.*

In a single amazing shot, Griffith (with his prolific writer Stanner E.V. Taylor) manages to jam together the time-honored connections between moral, emotional, and physical blindness. What starts as a story about a chemist blinded by one of his experiments develops as a tale of two sisters: one who basks in the bright lights and glitter of high society; the other whose selfless devotion makes her literally invisible, playing off her would-be lover's multiple forms of blindness by masquerading as a wife with the help of her sister's discarded ring.

For post-moderns (and who among us has escaped?) what leaps out is the tension between the overt moralism of the film and the medium in which Griffith is working. As Scott Simmon notes in his first-rate chapter on the Biograph woman's film in The Films of D.W. Griffith, *the movie takes an unambiguous stand against the corruption of superficial sight and gaudy entertainment. In case we miss the point, the intertitles are there to help, as is Griffith's intercutting between scenes of parties and receptions with scenes of care and nurture. But as a commercial filmmaker, Griffith inevitably traffics in exactly the world of display and glamour he disparages. As Simmon writes, "'A flash of light' twice blinds the chemist, but the phrase also defines the silent film apparatus, and the wife [in all her finery] is put on display for us, come what may." This light-obsessed film culminates in a wonderfully compressed and sublimely silly* coup de theatre *that brings the contradictions to the fore, and arguably lets in more than Griffith knows. The dazzling burst of sunlight that the celebrity sister (by now a comic-opera diva) dramatically exposes is a moment bristling with ironies and multiple meanings. Like the Cooper Hewitt lights (which in fact produce the flamboyant ultra-theatrical "sunlight" effect), the sun that re-blinds the chemist also puts the* other *sister in the spotlight, making her stand in stark relief from the other characters. However, the exposé of the noble sister (who in this single moment shines brighter than her sister) is mainly a way to dramatize the superiority of the shadows. The re-blinding brings with it both insight – the chemist's recognition and appreciation of true virtue – and a means for matching the noble heroine who prefers to work unseen with a partner whose blindness gives her the perfect opportunity to continue her self-sacrificing mission.*

Russell Merritt

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2017 / *The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2017*

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.
Il vincitore della 2017 è Samuel B. Lane (New Mexico, Stati Uniti). Sam si è diplomato alla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation nel giugno del 2017. È laureato pressi il dipartimento Film and Media Studies dell'Università di Rochester. Sam ha lavorato come proiezionista nel New Mexico e al Dryden Theatre del George Eastman Museum a Rochester, ed è stato stagista al museo per due anni. Sta completando il programma di laurea di specializzazione alla Selznick School e all'Università di Rochester; nel frattempo lavora al George Eastman Museum in qualità di specialista nella conservazione del film.

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project.
The recipient of the 2017 Haghefilm Digitaal Fellowship is Samuel B. Lane, from New Mexico. Sam graduated in the certificate program of the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation in June 2017. He holds a Bachelor of Arts degree in Film and Media Studies from the University of Rochester. Sam has worked as a film projectionist in New Mexico and at the Dryden Theatre in Rochester, NY, and he interned at the George Eastman Museum for two years. He is now completing his Master's Degree at the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation and the University of Rochester, and working at the George Eastman Museum as Film Conservation Specialist.

Cinématographe Lumière, ca. 1896-1903

Il George Eastman Museum ha rinvenuto (nei contenitori originali) e acquisito pochi mesi fa una collezione di venti rulli in 35mm di film Lumière, datati intorno al 1896-1903. Un primo esame dei materiali ha rivelato che la collezione consiste di undici positivi e nove negativi originali, tutti pressoché nuovi (uno dei rulli contiene un breve segmento aggiuntivo a fine bobina, qui presentato come titolo a sé stante). Al momento di andare in stampa con questo catalogo, l'identificazione dei film è ancora in corso; il compito sarà più facile non appena gli esemplari saranno restaurati e disponibili in copie di proiezione, il che accadrà per forza di cose solo pochi giorni prima del festival (per questa ragione, i film potrebbero essere mostrati in un ordine diverso da quello qui riportato). Una volta identificati, i film saranno riportati con il loro titolo esatto nella banca dati dedicata a tutti i film presentati dalle Giornate dal 1982 a oggi, da anni disponibile gratuitamente sul sito del festival.
Ringraziamo Clara Auclair per l'aiuto nelle ricerche filmografiche relative a questa importante collezione.

A collection of twenty 35mm rolls of Lumière films dated around 1896-1903 was recently found (in their original containers) and acquired by the George Eastman Museum. A preliminary examination of the materials has revealed that the collection consists of 11 positive and 9 negative rolls, all in almost pristine condition (one roll contains a brief extra segment, listed below as a separate entry). As this catalogue goes to press, identification of the films is under way; the attribution of original titles will be greatly facilitated once the elements have been preserved and ready for projection, which will necessarily happen only a few days before the festival (for this reason, the order in which the films will be screened may be different from the title sequence below). Once identified, the films will be listed with their exact titles in the Giornate Database of all the films screened at the festival from 1982 to the present. The database is accessible for free at www.giornatedelcinemamuto.it.
Our thanks to Clara Auclair for the filmographic research on this important collection.

Note a cura di Samuel B. Lane e Clara Auclair. I testi riguardanti film identificati sono adattati da descrizioni contenute nel catalogo Lumière.
All film notes by Samuel Lane and Clara Auclair. The texts dealing with identified films have been adapted from descriptions in the Lumière Catalogue.
Tutte le copie/*All films* 35mm; senza didascalie/*no intertitles*; fonte/*source*: George Eastman Museum, Rochester, NY. Durata complessiva del programma/*Total running time:* 19'.

24E CHASSEURS ALPINS: SAUTS D'OBSTACLES (Sauts d'obstacles – chasseurs alpins) (FR 1897)
Lumière cat. no. 172. COPIA/COPY: 48 ft./15 m. [771 frames], 48" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

Soldati di fanteria di montagna saltano ostacoli in formazione, cercando di non rompere i ranghi. La ripresa è stata effettuata a Villefranche-sur-Mer. Il titolo sulla copia è scritto a mano con inchiostro su un singolo fotogramma.

Soldiers of the mountain infantry jump in formation over obstacles, taking care not to break their groupings. Filmed in Villefranche-sur-Mer. The title on the print is handwritten in ink on a single blank frame.

Pompiers: alerte, 1897. (George Eastman Museum, Rochester)

[Men Unloading A Train], c. 1896-99. (George Eastman Museum, Rochester)

DANSE AU BIVOUAC (FR 1896)
Lumière cat. no. 266. PHOTOG: Alexandre Promio. COPIA/COPY: 47 ft./14 m. [746 frames], 46" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

Soldati in un accampamento a Madrid, intenti a ballare uno *jota*, da soli o a coppie. La ripresa è stata effettuata nel giugno 1896.

Soldiers at a camp in Madrid, Spain, dance a jota*, alone and in pairs. Filmed in June 1896.*

FÊTE AU VILLAGE (Fête dans un village suisse) (FR 1896)
Lumière cat. no. 312. PHOTOG: [Alexandre Promio]. COPIA/COPY: 42 ft./13 m. [669 frames], 41" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

Scena filmata nel Villaggio Svizzero, attrazione principale dell'Esposizione Nazionale a Ginevra del 1896. Un gruppo di uomini e donne in costumi tradizionali danzano in girotondo di fronte a un gruppo di visitatori. Il titolo sulla copia *(Fête dans un village suisse)* è scritto a mano con inchiostro su un singolo fotogramma.

A scene filmed at the Swiss Village, the star attraction at the 1896 National Exhibition in Geneva, Switzerland. A group of men and women in traditional costume perform a circle dance among a crowd of visitors to the exhibition. The title on the print is handwritten in ink on a single blank frame.

POMPIERS: ALERTE (FR 1897)
Lumière cat. no. 723. PHOTOG: [Alexandre Promio]. COPIA/COPY: 50 ft./15 m. [792 frames], 49" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

Vetture anti-incendio azionate a vapore e trainate da cavalli escono a tutta velocità da una stazione di pompieri, seguite lungo la strada da passanti. La ripresa è stata effettuata a Belfast, nell'Irlanda del Nord.

Steam fire-engines drawn by horses dash at full speed out of a fire station, followed down the street by onlookers. Filmed in Belfast, in northern Ireland.

SALUT DANS LES VERGUES (FR 1898)
Lumière cat. no. 837. PHOTOG: Alexandre Promio. COPIA/COPY: 46 ft./14 m. [739 frames], 46" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

[Fête du Palais-Royal #3: Re-Enactment of Scenes from "Notre-Dame de Paris"], 1899. (George Eastman Museum, Rochester)

[Military Parade at the Cour d'honneur in Versailles], c. 1903. (George Eastman Museum, Rochester)

Marinai salgono sugli alberi di un vascello, agitando i berretti di fronte alla folla accalcata sulla riva. La ripresa è stata effettuata nel porto di Šibenik, in Dalmazia, sulla costa adriatica della Croazia, nell'aprile 1898. Il film è una copia di seconda generazione, di qualità assai mediocre. Tracce degli elementi di origine sono visibili ai bordi del fotogramma. L'immagine è alquanto instabile, con frequenti sbalzi di esposizione.

Sailors climb aloft, display flags from the rigging, and wave their hats to people on shore. Filmed in the port of Šibenik, Dalmatia, on the Adriatic coast of Croatia, in April 1898. This is a print of second generation in the collection, poorly duplicated from its source. Layers of the various elements can be seen around the edges of the frame and the frames constantly shift around, creating stability problems in the image. The print also has several shifts in exposure.

[FÊTE DU PALAIS-ROYAL #1] (FR 1899)
Variante di/*Variant of* Un tournoi, 1899; Lumière cat. no. 1012. COPIA/COPY: 61 ft./19 m. [972 frames], 1' (16 fps); da/*from*: negativo originale/*camera negative*.

Ricostruzione di un torneo medievale a cavallo, probabilmente un episodio senza titolo della serie "Fête du Palais-Royal", girata a Parigi il 13 giugno 1899.

This re-enactment of a jousting tournament is probably an untitled entry of the "Fête du Palais-Royal" series, which was filmed in Paris on 13 June 1899.

[FÊTE DU PALAIS-ROYAL #2] (FR 1899)
Lumière cat. no. 266. PHOTOG: Alexandre Promio. COPIA/COPY: 47 ft./14 m. [746 frames], 46" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

Con ogni probabilità, questo è un altro episodio della serie "Fête du Palais-Royal", girata a Parigi il 13 giugno 1899. La scena mostra una corte reale, con il sovrano intento a impartire a un uomo il titolo di cavaliere. Quest'ultimo è presumibilmente il vincitore del torneo a cavallo in *[Fête du Palais-Royal # 1]*.

This is most likely another untitled entry of the "Fête du Palais-Royal" series, which was filmed in Paris on 13 June 1899. It is a re-enactment of a king in a royal court knighting a man. The knight is probably the winner of the tournament seen in [Fête du Palais-Royal #1].

[FÊTE DU PALAIS-ROYAL #3: RE-ENACTMENT OF SCENES FROM "NOTRE-DAME DE PARIS"] (FR 1899)
COPIA/COPY: 172 ft./52 m. [2,759 frames], 2'52" (16 fps); da/*from*: negativo originale (2 rulli) e positivo nitrato/*camera negative (2 reels) and nitrate positive*.

Al pari di [*Fête du Palais-Royal # 1* e *# 2*], questo film appartiene alla serie filmata a Parigi il 13 giugno 1899. L'azione è tratta dal romanzo di Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831). La prima scena mostra Esmeralda intenta a danzare accanto alla sua capretta Djali, allorché il gobbo Quasimodo, istigato da Frollo, cerca di rapirla. La fanciulla è tuttavia portata in salvo, e Quasimodo fugge su una chiesetta sullo sfondo (essa rappresenta la cattedrale di Notre-Dame). Nelle fasi finali del filmato, Esmeralda e il suo amato sono uniti a nozze, e il corteo nuziale di avvia verso la chiesa. Il film (di durata inusuale per il periodo) è stato rinvenuto in forma di due negativi complementari e di una copia positiva con una sola incollatura.

This, like the two previous films, is probably an untitled entry of the "Fête du Palais-Royal" series, which was filmed in Paris on 13 June 1899. It features scenes from Victor Hugo's novel Notre-Dame de Paris *(1831). The first scene depicts Esmeralda dancing near her goat Djali when the hunchback Quasimodo, sent by Frollo, tries to kidnap her. She is saved, and Quasimodo escapes by climbing a small church (which represents the cathedral of Notre-Dame). In the final scenes Esmeralda and her lover are betrothed, and the wedding procession heads into the church. This film (of unusual length for the period) was found in the form of two camera negatives and a projection print with a single splice.*

[PANORAMIC PAINTING OF A BATTLEFIELD] (FR, c.1896-1899)

COPIA/COPY: 47 ft./14 m. [753 frames], 47" (16 fps); da/*from*: negativo originale/*camera negative.*

Veduta a 360 gradi di un dipinto panoramico (lo si potrebbe considerare un film delle origini dedicato al pre-cinema). Al momento di andare in stampa, il dipinto non è ancora identificato con certezza. Potrebbe trattarsi del Reichshoffen Panorama (1881) di Théophile Poilpot e Stephen Jacob,raffigurante una battaglia in Alsazia durante la guerra franco-prussiana del 1870.

This is a 360-degree view of a panoramic painting (it may be called an early film about pre-cinema). As this catalogue goes to press, the painting is yet to be definitively identified. It could possibly be the Reichshoffen Panorama (1881) by Théophile Poilpot and Stephen Jacob, depicting a battle in Alsace during the Franco-Prussian War of 1870.

[MILITARY PARADE AT THE COUR D'HONNEUR IN VERSAILLES] (FR, c.1903?)

COPIA/COPY: 43 ft./13 m. [690 frames], 43" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive.*

La scena mostra una parata di corazzieri e di carrozze durante una visita di Stato alla Cour d'Honneur a Versailles. Il presidente francese Émile Loubet si trova nella prima vettura, subito seguita dalla folla. A quanto pare l'evento ha attirato notevole attenzione: una seconda macchina da presa si intravede per un attimo nel filmato. Al momento di andare in stampa, il film e l'evento in questione non sono ancora stati identificati con assoluta certezza. Potrebbe trattarsi di *Départ de Sa Majesté le roi et de M. le président de Versailles* (catalogo Lumière n. 1392), girato nell'ottobre 1903, in cui si mostra il re italiano Vittorio Emanuele III durante la sua visita in Francia. La mediocre qualità dell'immagine è probabilmente dovuta a un errore in fase di sviluppo.

This scene depicts a parade of cuirassiers and carriages during a state visit in the Cour d'Honneur in Versailles. French President Émile Loubet is in the first carriage, quickly followed by the crowd. The event appears to have attracted much media coverage, as a second camera can be briefly seen passing in front of the cameraman's lens.
As this catalogue goes to press, the film and the event documented have yet to be positively identified. It could possibly be Départ de Sa Majesté le roi et de M. le président de Versailles *(Lumière cat. no. 1392), filmed in October 1903, which depicts King Victor Emmanuel III of Italy visiting France. The lower image quality was likely caused by mistakes in the processing of the film.*

[PANORAMA ON THE CREUSE RIVER #1] (FR, c.1896-1899)

COPIA/COPY: 50 ft./15 m. [794 frames], 49" (16 fps); da/*from*: negativo originale e positivo nitrato/*camera negative and nitrate positive.*

Questo film, girato da un'imbarcazione su un fiume, mostra una grande costruzione recante la scritta "Papeterie de la Haye-Descartes". Si tratta di una rinomata cartiera francese attiva fra l'800 e l'inizio del '900 sulle rive del fiume Creuse, specializzata nella produzione di carta di qualità superiore.

This film, taken from a boat travelling on a river, prominently features a large building with a sign reading "Papeterie de la Haye-Descartes". This was a well-known French factory of the 19th and early 20th century on the Creuse River that specialized in the manufacture of high-quality paper.

[DAM ON THE CREUSE RIVER] (FR, c.1896-1899)

COPIA/COPY: 50 ft./15 m. [802 frames], 50" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive.*

Alcuni uomini camminano su una passerella al di sopra di una chiusa, trasportando grandi scatole mentre altri uomini in barca pescano nelle vicinanze. La ripresa è stata probabilmente effettuata nei pressi della stessa località sul fiume Creuse visibile in *[Panorama on the Creuse River # 1* e *# 2]*, poiché la chiusa è visibile in entrambi i film.

Men walk across the footbridge of a weir in single file, carrying large boxes, while men in boats are fishing. The location is likely near that of [Panorama on the Creuse River #1 *and* #2]*, as the dam can be seen briefly in both of those films.*

[PANORAMA ON THE CREUSE RIVER #2] (FR, c.1896-1899)
COPIA/COPY: 35 ft./11 m. [558 frames], 35" (16 fps); da/*from*: negativo originale e positivo nitrato/*camera negative and nitrate positive.*

Seconda veduta panoramica del fiume Creuse, con la macchina da presa che riprende grosso modo gli stessi edifici visibili in *[Panorama on the Creuse River # 1]*. L'instabilità dell'immagine fa ritenere che la ripresa sia stata effeuutata con camera a mano.

In this second panorama on the Creuse River, the camera travels past many of the same buildings seen in [Panorama on the Creuse River #1]. *Due to the unsteadiness of the image, there is reason to believe that the camera was handheld.*

[PAPER MANUFACTURE] (FR, c.1896-1899)
COPIA/COPY: 15 ft./5 m. [242 frames], 15" (16 fps); da/*from*: negativo originale e positivo nitrato/*camera negative and nitrate positive.*

Questo breve segmento è stato trovato in coda a *[Panorama on the Creuse River #2]*, senza giuntura fra una ripresa e l'altra. L'originale è molto sotto-esposto. Si intravedono grandi rulli di carta sul lato destro dell'inquadratura; sullo sfondo si nota parte di una scritta, che potrebbe essere "Glaçage du papier", il processo nel quale si applica uno strato lucido sulla carta. È dunque da ritenersi che la ripresa sia stata effettuata alla Papeterie de la Haye-Descartes, la stessa cartiera visibile in *[Panorama on the Creuse River #1]*.

This brief segment was found on the same roll of film as [Panorama on the Creuse River #2]*, with no splice in between. The original was severely underexposed. Large rolls of paper can be seen on the right side of the image. In the background is an only partially visible sign, which could possibly read "Glaçage du papier" – the process of adding a glossy coating to paper. If so, this footage was probably shot within the factory Papeterie de la Haye-Descartes, seen in* [Panorama on the Creuse River #1].

[JOURNALISTS AND TYPOGRAPHERS IN EDITORIAL OFFICE] (FR, c.1896-1899)
COPIA/COPY: 46 ft./14 m. [728 frames], 45" (16 fps); da/*from*: negativo originale/*camera negative.*

Due operai in tenuta da lavoro allestiscono una lastra tipografica e la portano a stampare, mentre un gruppo di uomini in abito elegante esaminano e leggono pagine stampate.

Two printers in workclothes set a frame of type and take it away to be printed, while a group of men in suits examine and read printed pages.

[MEN UNLOADING A TRAIN] (FR, c.1896-1899)
COPIA/COPY: 51 ft./16 m. [814 frames], 50" (16 fps); da/*from*: negativo originale/*camera negative*.

Il filmato mostra uomini intenti a scaricare grandi sacchi, rulli di carta e altre attrezzature da un vagone ferroviario trainato da cavalli. Sulla seconda carrozza c'è una tela con la scritta "Papeterie de la Haye-Descartes". La scena dovrebbe perciò essere stata ripresa negli stessi luoghi visibili in [*Panorama on the Creuse River #1* e *#2*].

This film depicts men unloading large sacks and rolls of paper and other supplies from the car of a freight train pulled by horses. A canvas sign hangs from the second car which reads "Papeterie de la Haye-Descartes". The scene was probably filmed near the same location seen in [Panorama on the Creuse River #1 *and* #2].

[TRAIN PULLING INTO A FACTORY] (FR, c.1896-1899)
COPIA/COPY: 53 ft./16 m. [846 frames], 52" (16 fps); da/*from*: positivo nitrato/*nitrate positive*.

La macchina da presa è stata collocata sulla parte anteriore di un veicolo ferroviario diretto verso una fabbrica. Il luogo esatto della ripresa rimane da identificare (c'è un vagone recante la scritta "Chocolat Menier"), ma le architetture e le ciminiere somigliano a quelle della Papeterie de la Haye-Descartes, la cartiera già vista in *[Panorama on the Creuse River #1* e *#2], [Paper Manufacture],* e *[Men Unloading a Train]*.

The camera takes the perspective of a train as it travels down a track and into a factory. The location needs further confirmation (there is a wagon with the inscription "Chocolat Menier"), but the architecture and the chimneys resemble those of the "Papeterie de la Haye-Descartes" paper factory seen in [Panorama on the Creuse River #1 *and* #2], [Paper Manufacture], *and* [Men Unloading a Train].

ABBREVIAZIONI / *KEY TO ABBREVIATIONS*

Termini cinematografici / *Film Terms* *adapt:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black & white; *choreog:* coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col:* colore/colour; *cond:* conductor; *cons:* consulente/consultant; *cont:* continuità/continuity; *coord:* coordinatore/coordinator; *cost:* costumi/costumes; *dec:* decor, decoration; *des:* design, designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *did:* didascalie; *dir:* direttore, direzione/director; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *eff:* effetti/effects; *exec:* esecutivo/executive; *fps:* fotogrammi al secondo/ frames per second; *ft:* piedi/feet; *incomp:* incompleto/incomplete; *int:* interno/interior; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *photog:* fotografia/cinematography; *pres:* presentato da/presented, presenter; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *rec:* recordista/recordist, registrazione/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec:* speciale/special; *subt:* sottotitoli/subtitles; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura; *vers:* versione/version.

Nazioni/*Countries:* AR (Argentina); AT (Austria); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); MX (Messico/Mexico); NLD (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PL (Polonia/Poland); RU (Russia); SE (Svezia/Sweden); UkrSSR (Ucraina/Ukraine); SK (Slovacchia/Slovakia); US (Stati Uniti/United States); USSR (Unione Sovietica/ Soviet Union); YU (Yugoslavia).

Lingue/*Languages:* DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/Portuguese); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SWE (Svedese/Swedish).

Titolo film / *Film Title*

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus Italian and/or British/American release titles, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

INDICE DEI TITOLI / *FILM TITLE INDEX*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*
Legenda / Key to abbreviations: CZ = Cinemazero, V = Teatro Verdi

1917 VAL DUCHESSE, 132; *2V*

24e CHASSEURS ALPINS: SAUTS D'OBSTACLES, 243; *4V*

3 DAYS TO LIVE, 215; *30V*

AELITA, 168; *3V*

AFFAIR OF HONOR, AN, 191; *5V*

AKT-SKULPTUREN, 191; *5V*

AMANN THE GREAT IMPERSONATOR, 193; *1V*

AMICA DEGLI ANIMALI, L' = DIERENVRIEND, EEN

AMMA, LE VOLEUR AVEUGLE, 236; *2V*

AMOUR ET MUSIQUE, 71; *2V*

ANIMAL LOVER = DIERENVRIEND, EEN

ANNA LA VAGABONDA = FANTE-ANNE

ANNA-LIISA, 54; *7CZ*

ANTOLOGIA FILMATI NEUROPATOLOGICI REALIZZATI DAL PROF. CAMILLO NEGRO CON ROBERTO OMEGNA, 142; *6V, 7V*

APRÈS L'INCENDIE DE SALONIQUE, AOÛT 1917, 144; *7V*

ARE WAITRESSES SAFE?, 66; *1V*

AUTRE AILE, L', 232; *30V*

AVIATORI PER FORZA = NOW WE'RE IN THE AIR

AVIATRICE MADEMOISELLE MARVINGT, DÉCOLLE DE MOURMELON, L', 230; *30V*

BACO DA SETA, IL, 127; *3V*

BAIN DES DAMES DE LA COUR, LE, 191; *5V*

BARONNE RAYMONDE DE LAROCHE, AVIATRICE, LA, 230; *30V*

BATEAU DE LÉONTINE, LE, 69; *2V*

BATTAGLIA DI GORIZIA, LA = SIXIÈME BATAILLE DE L'ISONZO

BETTY AND JANE GO TO THE THEATRE = ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE

BETTY EN HET KLUWEN TOUW = FICELLES DE LÉONTINE, LES

BETTY ENJOYING HERSELF = MALICES DE LÉONTINE, LES

BETTY IS STILL AT HER OLD TRICKS = FICELLES DE LÉONTINE, LES

BETTY TRIES TO LEARN A BUSINESS = LÉONTINE EN APPRENTISSAGE

BETTY'S BOAT = BATEAU DE LÉONTINE, LE

BIRTH OF THE PEARL, 190; *5V*

BIRTH, THE LIFE AND THE DEATH OF CHRIST, THE = NAISSANCE, LA VIE ET LA MORT DU CHRIST, LA (1906)

BLINDENINSTITUUT EN OOGLIJDERSGASTHUIS TE BANDOENG, 241; *2V*

BONE COLLECTION! = SAMMELT KNOCHEN!

BRIDE OF GLOMDAL, THE = GLOMDALSBRUDEN

BUKHARA, 97; *3V*

BUTCHER BOY, THE, 19; *30V*

BY CARAVAN THROUGH EAST AFRICA = MED BÆRERKARAVANE GJENNEM ØSTAFRIKA

CALINO AS A COWBOY = CALINO VEUT ÊTRE COW-BOY

CALINO VEUT ÊTRE COW-BOY, 152; *30V*

CALL OF THE CUCKOO, 29; *1V*

CALVARIO DI UN ANIMA, IL = MANIA

CAMMINO NELLA NOTTE, IL = GANG IN DIE NACHT,DER

CAMPAGNA SENZA PRECEDENTI, UNA = NEBUVALYI POKHID

CAMPANA DEI CADUTI. ROVERETO 24 MAGGIO 1925, LA, 128; *5V*

CAPO OPERAIO INCENDIARIO = CONTREMAÎTRE INCENDIAIRE, LE

CAPTAIN F.E. KLEINSCHMIDT'S ARCTIC HUNT, 195; *3V*

CAREERS, 90; *7V*

CARMEN, 118; *4V*

CARNEVALE DI NIZZA, IL, 128; *5V*

CENT DOLLARS MORT OU VIF, 154; *30V*

CHARLOTTE CORDAY, 190; *5V*

CHASSE AUX SINGES, LA, 229 *6V*

CIRCUS IMPS, THE, 75; *5V*

CLASS DI ASEN, LA, 128; *3V*

CLOCHES DU SOIR, LES, 191; *5V*

COEUR ARDENT, 156; *3V*

COEUR ET LES YEUX, LE, 237; *2V*

COFFEE PLANTATION IN AFRICA/KENYA = KAFFEPLANTASJE I AFRIKA/KENYA

COLLECT BONES! = SAMMELT KNOCHEN!

COMBAT ON THE RAILWAY= COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE (1898)

COMBAT ON THE RAILWAY= COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE (1899)

COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE (1898), 190; *5V*

COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE (1899), 190; *5V*

COMMENT J'AI MANGÉ DU PAIN K.K., 138; *4V*

CONTREMAÎTRE INCENDIAIRE, LE, 82; *1V*

CORPORAL'S DAUGHTER, THE, 75; *5V*

COSTRUZIONE DELLE TRINCEE (frammento/fragment), 127; *3V*

COURSE À LA SAUCISSE, LA, 65; *1V*

CROIX ROUGE SUISSE ACCUEILLE DES RÉFUGIÉS FRANÇAIS EN GARE DE BÂLE, LA, 145; *7V*

CROWD, THE, 21; *30V*

CUNEGONDE ALS HUURKOETSIER = CUNÉGONDE FEMME COCHÈRE

CUNÉGONDE FEMME COCHÈRE, 78; *6V*

CUNEGONDE IS NIEUWSGIERIG = CUNÉGONDE TROP CURIEUSE

CUNÉGONDE TROP CURIEUSE, 78; *6V*

DAL GRAPPA AL MARE, 128; *5V*

DALEKO NA SEVER, 104; *4V*

DAM ON THE CREUSE RIVER, 246; *4V*

DANSE AU BIVOUAC, 244; *4V*

DAWN, 172; *6V*

DEADLIER SEX, THE, 79; *7V*

DEATH OF MARAT = MORT DE MARAT

DEATH OF NELSON, 190; *5V*

DEM STIER GEGENÜBER = FACE AU TAUREAU

DERNIÈRES CARTOUCHES, LES (1897), 190; *5V*

DERNIÈRES CARTOUCHES, LES (1899), 190; *5V*

DERNIÈRES CARTOUCHES / BOMBARDEMENT D'UNE MAISON, LES (1897), 190; *5V*

DESMET Prog. 2017, 236; *2V*

DEVIL'S PAWN, THE = GELBE SCHEIN, DER

DIERENVRIEND, EEN, 66; *1V*

DOMESTICA NON VOLUTA, LA = ONWILLIGE DIENSTMEISJE, HET

DON'T TELL EVERYTHING, 27; *1V*

DONNA SOGNATA, LA = FEMME RÊVÉE, LA

DOOR BEDROG VOOR EEN TREURIG LEED BESPAARD = MENSONGE DE JEAN LE MANCHOT, LE

DRIVEN FROM THE RANCH = CENT DOLLARS MORT OU VIF

DUE CITTÀ AFFAMATE SUL DANUBIO = TVÅ HUNGRANDE STÄDER VID DONAU

DUEL AFTER THE BALL = DUEL APRÈS LE BAL, UN

DUEL APRÈS LE BAL, UN, 190; *5V*

EMIGRANTE, L', 175; *1V*

ETÀ FRENETICA, L' = RECKLESS AGE, THE

EVERYBODY'S DOING IT, 79; *6V*

FACE AU TAUREAU, 158; *3V*

FANTE-ANNE, 47; *2V*

FAR IN THE NORTH = DALEKO NA SEVER

FAT OX 1897. CAR OF THE 'SHE-CATS' – THE HATS, 194; *1V*

FAUNO, 176; *1V*

FEAT IN THE ICE = PODVIG VO L'DAKH

FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE, 192; *1V*

FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE, LA, 145; *7V*

FEMME RÊVÉE, LA, 197; *5V*

FÊTE AU VILLAGE, 244; *4V*

FÊTE DANS UN VILLAGE SUISSE = FÊTE AU VILLAGE

FÊTE DU PALAIS-ROYAL #1, 245; *4V*

FÊTE DU PALAIS-ROYAL #2, 245; *4V*

FÊTE DU PALAIS-ROYAL #3: RE-ENACTMENT OF SCENES FROM "NOTRE-DAME DE PARIS", 245; *4V*

FIACRE N. 13, IL, 83; *4V*

FIAMME DI PASSIONE = CAREERS
FIANCÉE DU VOLONTAIRE, LA, 190; *5V*
FICELLES DE LÉONTINE, LES, 69; *2V*
FIDANZATA DI GLOMDAL, LA = GLOMDALSBRUDEN
FIÈVRE, 179; *3V*
FIGLIA DELL'ISOLA, LA = SHIMA NO MUSUME
FINISH OF BRIDGET MCKEEN, THE, 65; *1V*
FIORE SELVAGGIO, 199; *2V*
FLAGRANT DÉLIT D'ADULTÈRE, 190; *5V*
FLASH OF LIGHT, A, 241; *2V*
FOLLA, LA = CROWD, THE
FOOL THERE WAS, A, 181; *6V*
FOREST PEOPLE = LESNIYE LIUDI
FRAUENARBEIT IM ERSTEN WELTKRIEG, 139; *4V*
FUN ON A CLOTHESLINE, 194; *1V*
GANG IN DIE NACHT, DER, 201; *5V*
GELBE SCHEIN, DER, 115; *1V*
"GIOVINEZZA, GIOVINEZZA, PRIMAVERA DI BELLEZZA!" L'ADUNATA DEI FASCISTI LOMBARDI A MILANO (MARZO 1922), 128; *3V*
GLOEIEND HART = COEUR ARDENT
GLOMDALSBRUDEN, 58; *5V*
GLORIOSA BATTAGLIA DEL 12 MARZO A BENGASI NELL'OASI DELLE DUE PALME, LA, 127; *3V*
GOLEM, DER, 203; *5V*
GOUDZOEKER, DE = SULLA VIA DELL'ORO
GRAND CANAL, VENICE, 192; *1V*
GUERRA ITALO-TURCA, LA, 127; *3V*
GYPSY ANNE = FANTE-ANNE
GYPSY BLOOD = CARMEN
HAND OF THE ENEMY, THE = FIANCÉE DU VOLONTAIRE, LA
HEART AND THE EYES, THE = COEUR ET LES YEUX, LE
HEART OF THE RED MAN, THE = COEUR ARDENT
HEARTS AND EYES = COEUR ET LES YEUX, LE
HER FIRST BISCUITS, 65; *1V*
HOUSE OF SHADOWS, THE = MORÆNEN
HOW BRIDGET MADE THE FIRE, 65; *1V*
HOW BRIDGET SERVED THE SALAD UNDRESSED, 65; *1V*
HUMAN BRIDGE, THE = SULLA VIA DELL'ORO
IDYLLE DANS LA TOURMENTE, UNE = WORLD AND ITS WOMAN, THE
IMPERI CHE CROLLANO = WORLD AND ITS WOMAN, THE
IMPRESA TRA I GHIACCI = PODVIG VO L'DAKH
IN CAROVANA ATTRAVERSO L'AFRICA ORIENTALE = MED BÆRERKARAVANE GJENNEM ØSTAFRIKA
INCENDIARY FOREMAN, THE = CONTREMAÎTRE INCENDIAIRE, LE
INN IN TOKYO, AN = TOKYO NO YADO
INSTITUTE FOR THE BLIND HOME IN BANDUNG = BLINDENINSTITUUT EN OOGLIJDERSGASTHUIS TE BANDOENG
ISLAND GIRL, THE = SHIMA NO MUSUME
ISTITUTO PER CIECHI A BANDUNG = BLINDENINSTITUUT EN OOGLIJDERSGASTHUIS TE BANDOENG
JANE'S MOVING DAY = ROSALIE EMMÉNAGE
JANE'S PHONOGRAPH = ROSALIE ET SON PHONOGRAPHE
JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2017, 14; *5V*
JOURNALISTS AND TYPOGRAPHERS IN EDITORIAL OFFICE, 247; *4V*
JUGEMENT DE PHRYNÉ, LE, 190; *5V*
KAFFEPLANTASJE I AFRIKA/KENYA, 228; *3V*
KARA-DAG, LA PERLA DELLA CRIMEA ORIENTALE = KARA-DAG. ZHEMCHUZHINA VOSTOCHNOGO KRYMA
KARA-DAG. THE PEARL OF EASTERN CRIMEA = KARA-DAG. ZHEMCHUZHINA VOSTOCHNOGO KRYMA
KARA-DAG. ZHEMCHUZHINA VOSTOCHNOGO KRYMA, 108; *7CZ*
KAVIRONDO CHE PESCANO = KAVIRONDONEGRENE PAA FISKE
KAVIRONDO TRIBE MEMBERS FISHING = KAVIRONDONEGRENE PAA FISKE
KAVIRONDONEGRENE PAA FISKE, 227; *1V*
KIKUJUNEGRENE DANSER, 227; *3V*
KIKUYU CHE DANZANO = KIKUJUNEGRENE DANSER
KIKUYU TRIBE MEMBERS DANCING = KIKUJUNEGRENE DANSER
KINDEREN VAN EEN VADER = RIGHT TO HAPPINESS, THE
LAST CARTRIDGE, THE = DERNIÈRES CARTOUCHES, LES (1899)
LAST CARTRIDGES, THE = DERNIÈRES CARTOUCHES, LES (1897)
LAST CARTRIDGES, THE = LES DERNIÈRES CARTOUCHES / BOMBARDEMENT D'UNE MAISON (1897)
LAVORO FEMMINILE DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE, IL = FRAUENARBEIT IM ERSTEN WELTKRIEG
LEA BAMBOLA, 75; *5V*
LEA FINDS A JOB IN A BANK = LEA IN UFFICIO
LEA IN UFFICIO, 77; *6V*
LEA OP ROLSCHAATSEN = LEA SUI PATTINI
LEA SKATING = LEA SUI PATTINI
LEA SUI PATTINI, 77; *6V*
LEA'S POP = LEA BAMBOLA
LÉONTINE EN APPRENTISSAGE, 69; *2V*
LÉONTINE GARDE LA MAISON, 71; *2V*
LESNIYE LIUDI, 100; *1V*
LIEFDE IN DEN STORM = WORLD AND ITS WOMAN, THE
LIFE AND PASSION OF CHRIST = VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST, LA (1902)
LIFE AND PASSION OF JESUS CHRIST, OUR SAVIOR = VIE ET PASSION DE N.S. JÉSUS-CHRIST (1907)
LIVING PICTURES PRODUCTION, 189; *5V*
LOCANDA DI TOKYO, UNA = TOKYO NO YADO
LONTANO NEL NORD = DALEKO NA SEVER
LOTJE'S ZEILJACHT = BATEAU DE LÉONTINE, LE
LOVE'S CRUCIBLE = VEM DÖMER?
LOVE'S MOCKERY = GANG IN DIE NACHT, DER
LUCKY JIM, 65; *1V*
MAASAI MEN AND WOMEN = MASSAIERNES MENN OG KVINNER
MADAME HÉLÈNE DUTRIEU, AVIATRICE VERS 1915, 230; *30V*
MALICES DE LÉONTINE, LES, 70; *2V*
MAN WITHOUT A FUTURE, THE = MANDEN UDEN FREMTID
MANDEN UDEN FREMTID, 163; *6V*
MANIA, 113; *6V*
MANIA. DIE GESCHICHTE EINER ZIGARETTENARBEITERIN = MANIA
MANIA: THE STORY OF A CIGARETTE FACTORY WORKER = MANIA
MARIAGE AU REVOLVER, UN = REVOLVER MATRIMONIAL, LE
MASSAIERNES MENN OG KVINNER, 227; *2V*
MED BÆRERKARAVANE GJENNEM ØSTAFRIKA, 228; *6V*
MEDIOLANUM, 94; *4V*
MEN UNLOADING A TRAIN, 247; *4V*
MENAI BRIDGE: THE IRISH DAILY MAIL FROM EUSTON ENTERING THE TUBULAR BRIDGE, 193; *1V*
MÉNILMONTANT, 184; *3V*
MENSONGE DE JEAN LE MANCHOT, LE, 240; *2V*
MESSTER-WOCHE: MODESCHAU IM ZOO, 238; *2V*
MET MUZIEK EN HINDERNISSEN = AMOUR ET MUSIQUE
MIEUX VALAIT LA NUIT, 236; *2V*
MILITARY PARADE AT THE COUR D'HONNEUR IN VERSAILLES, 246; *4V*
MODESCHAU IM ZOO = MESSTER WOCHE: MODESCHAU IM ZOO
MONSTER OF FATE = GOLEM, DER
MONTREUR D'OMBRES, LE = SCHATTEN: EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION
MORÆNEN, 56; *7V*
MORT DE MARAT, 190; *5V*
MOTHER'S FIGHT, A = THORA VAN DEKEN
MR. MYOPE CHASSE, 240; *2V*
NAISSANCE, LA VIE ET LA MORT DU CHRIST, LA (1906), 191; *5V*
NATIVITÉ, LA, 191; *5V*
NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII, 193; *1V*
NEBUVALYI POKHID, 205; *4V*
NEL PAESE DELL'ORO, 159; *3V*
NERVOUS KITCHEN MAID, A = VICTOIRE À SES NERFS
NEW AIR FAN, THE = VENTILATEUR BREVETÉ
NIGHT RIDER, THE, 75; *5V*
NO SALAD DRESSING WANTED = HOW BRIDGET SERVED THE SALAD UNDRESSED
NOËL DE GUERRE, 146; *7V*
NORWAY LASS, A = SYNNÖVE SOLBAKKEN
NOW WE'RE IN THE AIR, 208; *2V*
OLD HEIDELBERG = STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG, THE
ONÉSIME EN HET TOILET VAN MEJ. BADINOIS = ONÉSIME ET LA TOILETTE DE MADEMOISELLE BADINOIS
ONÉSIME ET LA TOILETTE = ONÉSIME ET LA TOILETTE DE MADEMOISELLE BADINOIS

ONÉSIME ET LA TOILETTE DE MADEMOISELLE BADINOIS, 79; *6V*
ONÉSIME PEAU ROUGE = ONÉSIME SUR LE SENTIER DE LA GUERRE
ONÉSIME SUR LE SENTIER DE LA GUERRE, 161; *3V*
ONWILLIGE DIENSTMEISJE, HET, 65; *1V*
PAMIR, IL TETTO DEL MONDO = PAMIR. KRISHA MIRA
PAMIR. KRISHA MIRA, 99; *3V*
PAMIR. ROOF OF THE WORLD = PAMIR. KRISHA MIRA
PANORAMA OF POMPEII, 194; *1V*
PANORAMA ON THE CREUSE RIVER #1, 246; *4V*
PANORAMA ON THE CREUSE RIVER #2, 247; *4V*
PANORAMIC PAINTING OF A BATTLEFIELD, 246; *4V*
PANORAMIC VIEW OF FRERE CAMP TAKEN FROM THE FRONT OF AN ARMOURED TRAIN, 193; *1V*
PANORAMIC VIEW OF THE VEGETABLE MARKET, VENICE, 193; *1V*
PAPER MANUFACTURE, 247; *4V*
PATOUILLARD A UNE FEMME JALOUSE, 75; *5V*
PATOUILLARD HEEFT EEN JALOERSCHE VROUW = PATOUILLARD A UNE FEMME JALOUSE
PAURA DEGLI AEROMOBILI NEMICI, LA, 133; *2V*
PENDAISON À JEFFERSON CITY, 152; *30V*
PETITE SIMONE, 141; *4V*
PÉTRONILLE'S MONKEY = SINGE DE PÉTRONILLE, LE
PIANTAGIONE DI CAFFÈ IN AFRICA = KAFFEPLANTASJE I AFRIKA/ KENYA
PLOTONI NUOTATORI DELLA 3ª DIVISIONE CAVALLERIA COMANDATA DA S.A.R. IL CONTE DI TORINO, 128; *3V*
PODVIG VO L'DAKH, 102; *7CZ*
POMPIERS: ALERTE, 244; *4V*
POPOLO DELLA FORESTA, IL = LESNIYE LIUDI
POUTING MODEL, THE, 189; *5V*
PRAIRIE EN FEU, LA, 153; *30V*
PRECIPITOUS CLEANING = RAVALEMENT PRÉCIPITÉ, UN
PRESTWYCH PLATFORM SCENE, 193; *1V*
PRINCIPE STUDENTE, IL = STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG, THE
PROSPECTING FOR GOLD = SULLA VIA DELL'ORO
PROVA DEL FUOCO, LA = VEM DÖMER?
RACCOGLIETE LE OSSA! = SAMMELT KNOCHEN!
RAILWAY DE LA MORT, LE, 157; *3V*
RAVALEMENT PRÉCIPITÉ, UN, 71; *2V*
RECKLESS AGE, THE, 211; *2V*
RÉÉDUCATION DES MUTILÉS: AUX CHAMPS, 140; *4V*
RE-ENACTMENT OF SCENES FROM "NOTRE-DAME DE PARIS" = FÊTE DU PALAIS-ROYAL #3: RE-ENACTMENT OF SCENES FROM "NOTRE-DAME DE PARIS"
RELUCTANT HOUSEMAID, THE = ONWILLIGE DIENSTMEISJE, HET
RESISTERE!, 128; *3V*
RÊVE DES MARMITONS, LE, 65; *1V*
RÉVEIL DE CHRYSIS, LE, 191; *5V*
REVOLVER MATRIMONIAL, LE, 155; *30V*
RIGHT TO HAPPINESS, THE, 221; *4V*
ROSALIA, DE KNAPPE HUISBEWAARSTER = RAVALEMENT PRÉCIPITÉ, UN
ROSALIE EMMÉNAGE, 71; *2V*
ROSALIE EN HAAR PHONOGRAAF = ROSALIE ET SON PHONOGRAPHE
ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE, 71; *2V*
ROSALIE ET SON PHONOGRAPHE, 71; *2V*
ROSIER MIRACULEUX, LE, 30; *7V*
ROUGET DE LISLE CHANTANT LA MARSEILLAISE, 191; *5V*
RUINES DES VILLES D'ARMENTIÈRES, LENS ET LA BASSÉE, LES, 134; *2V*
SALUT DANS LES VERGUES, 244; *4V*
SAMMELT KNOCHEN! , 137; *4V*
SAUTS D'OBSTACLES – CHASSEURS ALPINS = 24e CHASSEURS ALPINS: SAUTS D'OBSTACLES
SCALA DI SATANA, LA = SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN
SCAPEGRACE, THE, 156; *30V*
SCHATTEN = SCHATTEN: EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION
SCHATTEN: EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION, 85; *2V*
SCHATTEN: UNE HALLUCINATION NOCTURNE – LE MONTREUR D'OMBRES = SCHATTEN: EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION
SCULLION'S DREAM = RÊVE DES MARMITONS, LE
SEIDENWURM, DER = BACO DA SETA, IL
SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN, 88; *7CZ*
SHE'S A PRINCE, 79; *6V*
SHIMA NO MUSUME, 106; *1V*
SINGE DE PÉTRONILLE, LE, 65; *1V*
SIXIÈME BATAILLE DE L'ISONZO, 128; *3V*
SPIRIT OF '76, 190; *5V*
SPIRIT OF HIS FOREFATHERS, THE, 191; *5V*
SPORTSMAN, THE = MR. MYOPE CHASSE
STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG, THE, 31; *7V, 8V*
STUDENT PRINCE, THE = STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG, THE
SULLA VIA DELL'ORO, 162; *6V*
SYNNÖVE SOLBAKKEN, 41; *1V*
TABLEAUX VIVANTS Prog., 187; *5V*
TAMING OF JANE, THE, 75; *5V*
TECOPPA & C., 128; *5V*
TESSERA GIALLA, LA = GELBE SCHEIN, DER
THEIR LIVES FOR GOLD = RAILWAY DE LA MORT, LE
THORA VAN DEKEN, 44; *6V*
THREE DAYS TO LIVE = 3 DAYS TO LIVE
TILLY'S PARTY, 78; *6V*
TOILETTE DE MLLE. BADINOIS, LA = ONÉSIME ET LA TOILETTE DE MADEMOISELLE BADINOIS
TOKYO NO YADO, 108; *5V*
TRAIN PULLING INTO A FACTORY, 247; *4V*
TRAPPOLA, 84; *2V*
TRIAL OF PHRYNE, THE = JUGEMENT DE PHRYNÉ, LE
TUNGUS, IL = TUNGUSI
TUNGUS, THE = TUNGUSI
TUNGUSI, 97; *1V*
TVÅ HUNGRANDE STÄDER VID DONAU, 131; *2V*
TWO STARVING CITIES ON THE DANUBE = TVÅ HUNGRANDE STÄDER VID DONAU
UNPRECEDENTED CAMPAIGN, AN = NEBUVALYI POKHID
UOMINI E DONNE MASAI = MASSAIERNES MENN OG KVINNER
UOMO SENZA AVVENIRE, L' = MANDEN UDEN FREMTID
UP-TO-DATE SQUAW, AN, 75; *5V*
VAL DUCHESSE = 1917 VAL DUCHESSE
VEM DÖMER?, 50; *3V*
VENTILATEUR BREVETÉ, 70; *2V*
VIAGGIO IN CAUCASO E PERSIA, 217; *4V*
VICTOIRE À SES NERFS, 65; *1V*
VICTORIOUS BATTLE FOR THE CONQUEST OF MERGHEB, AFRICA, THE, 127; *3V*
VIE AÉRIENNE. SUR L'AÉRODROME D'ORLY, MADEMOISELLE ADRIENNE BOLLAND A BATTU SON PROPRE RECORD EN EXÉCUTANT 212 FOIS LE LOOPING, LA, 231; *30V*
VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST, LA (1897), 191; *5V*
VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST, LA (1902), 191; *5V*
VIE ET PASSION DE N.S. JÉSUS-CHRIST (1907), 191; *5V*
VIE REPREND DANS LES RÉGIONS LIBÉRÉES, LA, 135; *2V*
VIENNA STREET SCENE, 194; *1V*
VISITA DI S.M. IL RE VITTORIO EMANUELE III ALLO STABILIMENTO PIRELLI ALLA BICOCCA. 20 GIUGNO 1927, 128; *3V*
VITA DEI NOSTRI ASCARI ERITREI IN LIBIA, LA, 128; *3V*
WAITING FOR SANTA CLAUS, 191; *5V*
WARNING SHADOWS = SCHATTEN: EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION
WARSHIPS AT SUNSET, 193; *1V*
WAS IK MAAR BLIND GEBLEVEN = MIEUX VALAIT LA NUIT
WATER LILIES, 238; *2V*
WATERLELIE, DE = WATER LILIES
WHAT ARE THE WILD WAVES SAYING, SISTER?, 191; *5V*
WHISKY OF HIS ANCESTORS, THE, 191; *5V*
WOMEN'S WORK IN THE FIRST WORLD WAR = FRAUENARBEIT IM ERSTEN WELTKRIEG
WONDERFUL ROSE TREE, THE = ROSIER MIRACULEUX, LE
WORLD AND ITS WOMAN, THE, 224; *6V*
WORLD AND THE WOMAN, THE, 218; *30V*
YELLOW TICKET, THE = GELBE SCHEIN, DER
ZIEK HART ET ZIEKE OOGEN = COEUR ET LES YEUX, LE

Raymond Hatton, Louise Brooks, Wallace Beery in *Now We're in the Air*, Frank R. Strayer, US 1927. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Margaret Herrick Library)